

Le Voci del Museo. 22

Collana di Museologia e Museografia

LE VOCI DEL MUSEO
COLLANA DI MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA

Collana diretta da
Cristina De Benedictis
Antonio Paolucci

Comitato scientifico
Luca Basso Peressut
Pellegrino Bonaretti
Enzo Borsellino
Pietro Clemente
Marisa Dalai Emiliani
Paola D'Alconzo
Michela Di Macco
Arturo Fittipaldi
Elena Fumagalli
Antonella Gioli
Donata Levi
Maria Cecilia Mazzi
Raffaella Morselli
Giuseppe Olmi
Marinella Pigozzi
Cecilia Prete
Emanuela Rossi
Massimiliano Rossi
Ettore Spalletti
Maria Letizia Strocchi

Segreteria Scientifica
Maria Maugeri

Donatella Pegazzano

Committenza e collezionismo nel Cinquecento

La famiglia Corsi a Firenze
tra musica e scultura

Il volume è stato finanziato sui fondi MURST del progetto PRIN 2007

© Copyright 2010
by Edifir Edizioni Firenze s.r.l.
Via Fiume, 8 – 50123 Firenze
Tel. 05528639 – Fax 055289478
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche

Progetto Grafico
Heartfelt Graphic Design Studio – Milano

ISBN 978-88-7970-451-9

Ringraziamenti

L'autrice desidera ringraziare tutti coloro che, in vario modo, hanno contribuito alla buona riuscita di questo lavoro ed in particolar modo: Giovanni Guicciardini Corsi Salviati (†), Cristina De Benedictis, Bruno Brusciagli, Antonio Mazzinghi, Michele Maccherini, Alessandra Giannotti.

Referenze fotografiche

Metropolitan Museum, New York; Zamek Królewski, Ciechanowiecki Foundation, Warsaw (Maciej Bronarski); Museo Archeologico Regionale A. Salinas, Palermo; Lensini Foto, Siena.

In copertina

Orazio Mochi, *Stemma Corsi*, Firenze, palazzo Corsi

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright/the Publisher.

Indice

INTRODUZIONE	7
I. JACOPO CORSI COMMITTENTE DELL' <i>ORFEO</i> DI CRISTOFORO STATI: UNA SCULTURA PER L' <i>EURIDICE</i> DEL 1600	13
II. DIPINTI E SCULTURE PER JACOPO CORSI	27
III. LE SCULTURE PER IL GIARDINO DELLA VILLA DI SESTO: DA STOLDO LORENZI A PIETRO BERNINI	41
APPENDICE DOCUMENTARIA	57
TAVOLE	65

INTRODUZIONE

L'ascesa di Cosimo I de' Medici sul trono toscano e l'avvio, vivace e risoluto, di variegata iniziative culturali intraprese del giovane duca già dai primi anni del suo governo, non rimasero a lungo senza conseguenze presso gli ambienti aristocratici fiorentini.

In misura crescente, a partire già dalla metà del Cinquecento e in parallelo all'affermarsi della dinastia medicea, con modalità che sono ancora in gran parte da verificare, una parte consistente del ceto dominante fiorentino aderì ai modelli culturali elaborati dalla corte. Con l'avanzare del secolo si rafforzò la consapevolezza, già del resto sancita presso più antiche corti, dalla codificazione del comportamento cortigiano, che l'ascesa sociale ed economica del proprio casato richiedesse l'adozione di comportamenti nobilitanti, tra i quali il mecenatismo ed il collezionismo andavano ad occupare una posizione di primissimo piano.

Nato probabilmente sotto la spinta di esigenze cortigiane, e comunque sostenuto da un ambiente culturalmente stimolante come quello fiorentino, l'iniziale e circoscritto coinvolgimento nelle diverse iniziative artistiche da parte delle élites fiorentine, acquisì presto le qualità di una prassi abituale, penetrata tanto a fondo nel tessuto di questa società da colorirsi ben presto di una gamma ricca di toni e sfumature.

Molto si è scritto sui cambiamenti avvenuti, alla fine del Cinquecento, tra la nobiltà e il ceto mercantile fiorentini che, spenti ormai gli ultimi sussulti antimedicei, ma ancora impegnati con profitto nelle tradizionali attività commerciali, rivolgono le proprie energie, in un contesto economico ancora florido ma che mostra i primi segni di indebolimento, all'incremento dei possessi immobiliari e al miglioramento, anche artistico, delle proprie residenze¹. I patrizi fiorentini diventano cortigiani del principe e soprattutto coloro che riusciranno a legarsi ai signori medicei, grazie ai più svariati incarichi svolti presso la corte, manifesteranno in alto grado l'adeguamento ai costumi, ai gusti estetici ed artistici scaturiti dalla casata dominante. Anche la pratica del collezionismo diventa, sul finire del secolo, irrinunciabile elemento per una vita condotta da gentiluomini.

Giunto al suo primo stadio di maturazione nell'ultimo quarto del secolo, il fenomeno del collezionismo nobiliare presso i fiorentini del Cinquecento, inizia a sostanzarsi di nomi e di luoghi, che non a caso vengono in questo periodo registrati, per la prima volta con metodo, dalla letteratura artistica. Ne *Il Riposo* di Raffaele Borghini del 1584², si dà infatti conto di alcune tra le più cospicue e rilevanti collezioni del tempo, mentre una guida come quella di Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze*, edita nel 1591, fornisce il primo veritiero catalogo delle principali emergenze collezionistiche cittadine³.

Le personalità emergenti nell'ultimo quarto del Cinquecento sono molte, alcune solo parzialmente note: fra queste risalta, acquistando una posizione di rilievo, quella di Niccolò Gaddi (1537-1591): la sua collezione, i suoi gusti, il suo reale coinvolgimento nelle arti, resi noti dalla ricerca documentaria, riflettono tutte le molteplici caratteristiche del collezioni-

simo medico, sia per conformità di gusti nella scelta degli oggetti artistici, sia per tipologia di luoghi e modalità di allestimento ⁴. In possesso di una delle più cospicue raccolte private di fine secolo, il Gaddi contribuì ad incrementare il gusto per il collezionismo di disegni, per la scultura antica, per la pittura contemporanea e i lavori di commesso di pietre dure. Egli ebbe anche un ruolo di primo piano, e prima di lui Bernardo Vecchietti, come iconografo e consulente artistico, presso la corte medicea. Le collezioni di Bernardo Vecchietti (1514-1590), Ridolfo Sirigatti (1553-1608) e Matteo Botti (m. 1621), seguono le stesse direttive ed il fatto che facciano da sfondo ai dialoghi del *Riposo* borghiniano testimonia non solo del rilievo assunto dai loro proprietari in questo settore, ma anche dell'ampiezza di un fenomeno ⁵. Ma, prima di tutto, dalla descrizione di queste collezioni, emerge quanto fosse ormai avvertita la necessità di dover dare un ordinamento agli oggetti raccolti, secondo criteri e programmi dalla struttura salda e stringente. Lo stesso farà ad esempio un altro tra i principali collezionisti del tempo, Jacopo di Alamanno Salviati (1537-1585), che distribuirà gli oggetti artistici in ambienti tipologicamente caratterizzati e già divenuti canonici per i collezionisti: il cortile, la galleria, lo "stanzino delle anticaglie" ed in una loggia prospiciente il giardino ⁶. Quest'ultimo diviene poi in questi anni parte integrante del programma espositivo, un effettivo prolungamento della collezione, museo *open air* dove erano riproposte, sia nei giardini appartenenti alle residenze suburbane sia in quelli dei più circoscritti spazi cittadini, i modelli illustri di Castello e di Boboli ⁷.

All'affermazione crescente del collezionismo si accompagnava sovente il fenomeno del diletterantismo, che si esplicava soprattutto nel nobilitante esercizio dell'architettura, (ed in misura minore della pittura e scultura), praticata difatti da personaggi quali don Giovanni de' Medici (1566-1621), lo stesso Niccolò Gaddi o dal trattatista Lorenzo Sirigatti (1561-1614), fratello del già citato Ridolfo, anch'egli in possesso di una cospicua collezione artistica ⁸. In pari misura nel tardo Cinquecento fiorentino, diviene un fatto degno di rilievo la partecipazione di molti nobili alla vita delle accademie, da quelle più note e pubbliche, come l'Accademia del Disegno ⁹, a quella degli Umidì poi Fiorentina, a quelle con un carattere meno istituzionale, come le Accademie degli Alterati o della Crusca, fino ad arrivare ad associazioni di un tipo più ludico-culturale, promosse dai privati e quindi meno documentate ¹⁰. In queste ultime si incontravano gli interessi più svariati, dalla musica al teatro, alla letteratura, e l'impegno culturale degli adepti assumeva probabilmente anche sfumature più originali e sperimentatrici. Qualità che ritroviamo ad esempio in un sodalizio come la Camerata de' Bardi, uno dei luoghi tipici della Firenze tardo-cinquecentesca o, come vedremo, nel circolo musicale facente capo a Jacopo Corsi. La musica fu senza dubbio una delle componenti più importanti della cultura dei patrizi fiorentini, essendo da tempo divenuta una disciplina importante nell'educazione di un gentiluomo e un elemento necessario al suo corredo di virtù ¹¹.

I diversi aspetti dell'ambiente fiorentino tardo rinascimentale a cui si è appena accennato – il collezionismo, la partecipazione alla vita delle accademie, il diletterantismo – sono tutti rintracciabili nel caso preso in esame in questo scritto: quello dei Corsi, antica e ricchissima famiglia fiorentina di mercanti di seta, che può, a buon titolo, rappresentare un capitolo esemplare nella storia del collezionismo privato fiorentino cinquecentesco.

Un caso, peraltro che non emerge dalle due testimonianze sopraccitate di Borghini e Bocchi che, pur nella considerazione del loro insostituibile apporto, non possono, da sole, esaurire un intero periodo della storia del collezionismo privato fiorentino cinquecentesco, evenienza ben più articolata e complessa di quanto non emerga dalla trattatistica e dalla periegetica.

L'esemplarità del caso Corsi si esprime non solo attraverso la tipologia delle scelte attuate nel campo della committenza artistica, che in gran parte non si discostano da quelle manifestate da altri collezionisti coevi, ma anche nell'originalità e peculiarità delle predilezioni estetiche che connotarono alcuni dei rappresentanti di questo casato. Tali singolari accenti si devono essenzialmente alla predilezione per la musica, espressa sia nell'esercizio pratico che nel mecenatismo attuato nei confronti dei musicisti, che venne perseguita con continuità nel corso di oltre due secoli da alcuni dei Corsi. E sarà proprio questa componente della loro cultura ad orientarli verso generi, temi e personalità che renderanno non certo unico, ma quantomeno non comune, il loro collezionismo.

In questo studio saranno illustrate le iniziative degli esponenti di questo casato per un periodo che parte dagli anni Settanta del Cinquecento, fino ai primi del secolo successivo¹². Il principale esponente della famiglia in campo culturale fu Jacopo di Giovanni Corsi (1561-1602), che da tempo è ricordato come uno dei protagonisti, a Firenze, della nascita dell'opera in musica. Se Jacopo ebbe una posizione di rilievo nella società del suo tempo emergendo anche in seno al contesto familiare, tuttavia anche suo fratello Bardo (m. 1624) e prima ancora il padre Giovanni (m. 1571) e lo zio Antonio (1515-1587), contribuirono, con le loro commissioni artistiche, ad arricchire le residenze ed i giardini della famiglia di opere d'arte di notevole rilevanza.

Il collezionismo e la committenza dei Corsi sono in larga parte documentabili in virtù della grande ricchezza di notizie emergenti dal loro archivio, oggi conservato all'Archivio di Stato di Firenze¹³. Questo fondo era già parzialmente noto agli studiosi moderni che vi hanno attinto essenzialmente per ricerche di taglio storico-economico e musicologico: le prime in quanto l'attività mercantile dei Corsi ha fornito, e fornisce, abbondante materiale per la storia del commercio della seta – e per tutte le varie iniziative economiche di pertinenza di una dinastia mercantile – le seconde in ragione del ruolo svolto da Jacopo nei fatti della nuova musica fiorentina, un coinvolgimento che era noto almeno dalla fine dell'Ottocento. Se nel gruppo degli storici si possono annoverare gli antesignani degli studi sulle attività mercantili fiorentine, quali Jordan Goodman o Edler De Roover, si deve ad uno studioso di storia della musica rinascimentale italiana, Tim Carter, la prima sistematica ricerca sulla figura di Jacopo e sulle sue imprese musicali¹⁴. Ma pur dando conto, nel ricchissimo apparato di note del suo saggio, di alcune delle varie commissioni artistiche dipendenti dall'iniziativa di Jacopo e di suo fratello Bardo, Carter aveva logicamente concentrato la sua attenzione sugli aspetti musicali legati a questa personalità, tralasciando, vista anche l'abbondanza del materiale emerso, di elaborare i dati relativi agli incarichi a pittori e, soprattutto, a scultori, che a lungo prestarono la loro opera nel palazzo e nella villa dei Corsi a Sesto Fiorentino¹⁵.

Il mio contributo vuole quindi concentrare l'attenzione, anche attraverso l'aggiunta di nuovo materiale documentario, su due aspetti rilevanti, e finora trascurati, dell'operato di Jacopo Corsi e di altri della sua famiglia: gli svariati incarichi ad un gruppo di scultori,

da Stoldo Lorenzi a Giovanni Caccini, da Pietro Bernini a Cristofano Stati, e la formazione di un'interessante raccolta di opere d'arte, primo nucleo di una collezione che i successori di Jacopo, per i due secoli a lui successivi, non mancheranno di incrementare. Il carattere e l'entità di questa raccolta sono ricostruibili sulla scorta delle notizie contenute nei volumi dell'amministrazione Corsi e grazie all'inedito inventario dei beni di Jacopo e Bardo, riprodotto qui in *Appendice*, contenuto nel cosiddetto "Libro della tutela", ovvero il documento che venne redatto per conto di Bardo Corsi che, alla morte di Jacopo, avvenuta nel dicembre del 1602, assunse la tutela dei suoi cinque figli minori. L'inventario, che purtroppo non segue, se non parzialmente, un criterio topografico, e quindi non è utile a definire l'esatta collocazione delle opere all'interno delle dimore dei Corsi, illustra però con grande chiarezza le caratteristiche di una raccolta e di un arredo che possono essere sì considerati 'tipici' nel contesto fiorentino, ma dove si possono anche individuare, come si è detto, particolarità determinate dai gusti e dalle predilezioni di Jacopo, fortemente permeati dalla sua passione per la musica. Questa passione, che si configura come il dato maggiormente caratterizzante della figura di Jacopo Corsi, si rifletté su molte delle sue commissioni di scultura e pittura, determinandone talvolta la specificità iconografica. Opere che, o ebbero tematiche strettamente connesse alla musica, oppure vennero concepite come ornamento consono ad ambienti lussuosi atti ad ospitare, per uno scelto e selezionato pubblico, fiorentino e forestiero, le innovative rappresentazioni musicali promosse da Jacopo Corsi e dalla sua cerchia di musici.

NOTE

¹ Sui cambiamenti occorsi nella società fiorentina in particolare e toscana in generale nel periodo tardorinascimentale e sul rapporto, in questo periodo, tra il patriziato e la dinastia medicea, si vedano gli studi ormai classici di Furio Diaz, ed in particolare: F. DIAZ, *L'idea di una nuova élite sociale negli storici e trattatisti del Principato*, in «Rivista Storica Italiana», II (1980), pp. 572-587. Inoltre: R. BIZZOCCHI, *Cultura di città, cultura nobiliare nella Toscana del Cinquecento*, in *Colle di Val d'Elsa, diocesi e città tra '500 e '600*, atti del convegno, Firenze 1994, pp. 83-96. Molta della bibliografia relativa a queste tematiche si trova utilmente citata e riassunta in A. CONTINI, *Le nobiltà toscane e il potere mediceo tra Cinque e Seicento. A proposito di una recente discussione*, in «Archivio Storico Italiano», IV (1997), pp. 735-754.

² R. BORGHINI, *Il Riposo*, a cura di M. ROSCI, Milano 1967 [ed. or., Firenze, 1584].

³ F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza, dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempj, di palazzi i più notabili artifizij, & più preziosi si contengono*, Firenze, 1591. Per questo momento del collezionismo fiorentino

cinquecentesco si veda anche C. DE BENEDECTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, 1998, p. 56.

⁴ Lo studio fino ad oggi più completo su questo personaggio rimane sempre quello di C. ACIDINI LUCHINAT, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento*, in «Paragone», XXXI, 359-361 (1980), pp. 141-175. Per le principali caratteristiche della sua collezione si veda anche: *Collezionismo mediceo e storia artistica*, a cura di P. BAROCCHI-G. GAETA BERTELÀ, I, Firenze, 2002, p. 70.

⁵ Sul primo di questi personaggi si rimanda a: M. BURY, *Bernardo Vecchietti patron of Giambologna*, in «I Tatti Studies», I (1985), pp. 13-56; F. CARRARA, *Il magnifico Bernardo Vecchietti, cortigiano e committente in un inedito epistolario privato*, in *Giambologna, gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra, Firenze, 2006, pp. 302-314. Su Ridolfo: D. PEGAZZANO, *Lorenzo Sirigatti: Gli svaghi eruditi di un dilettante del Cinquecento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII, 1 (1998), p. 148 e p. 164, nota 8; *Eadem*, scheda relativa al busto di Cassandra Sirigatti, (opera di Ridolfo) in *L'ombra del*

genio. *Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, catalogo della mostra, Milano, 2002, pp. 222-224, cat. n. 84. Sulla collezione Botti: P. BAROCCHI, *Sulla collezione Botti*, in «Prospettiva», 93/94 (1999), pp. 126-130.

⁶ Su questa collezione si veda: A. FAZZINI, *Collezionismo privato nella Firenze del Cinquecento. L'«appartamento nuovo» di Jacopo di Alamanno Salviati*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, XXIII, 1 (1993), pp. 191-224.

⁷ Tra i giardini privati che nascono contemporaneamente al formarsi di una collezione si possono ad esempio citare, tra quelli più indagati per il Cinquecento, il giardino dello stesso Jacopo Salviati (cfr. E. KARWACKA CODINI, *Il giardino del palazzo Portinari-Salviati a Firenze: uno spazio fatto di natura, di artificio e di rievocazione del mondo classico*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia: Quaderni», 4 serie, 1-2 (1996), pp. 227-234), o quelli dell'abate Antonio Bracci e di Alessandro Acciaiuoli dove appunto si può ravvisare questo collegamento tra la collezione collocata negli ambienti interni e gli spazi del giardino, che vanno a completare l'esposizione. Per questi si veda D. PEGAZZANO, *Il giardino Bracci a Rovizzano: precisazioni e aggiunte alle sculture di Pietro Francavilla*, in «Paragone», 595 (1999), pp. 61-94. EADEM, *Un collezionista in giardino. Buontalenti e Giambologna per Alessandro Acciaiuoli*, in «Paragone», 675 (2006), pp. 88-118.

⁸ Per questa si veda: PEGAZZANO, *Lorenzo Sirigatti ... cit.*, pp. 145-175.

⁹ Sulla presenza, nelle file degli accademici, dei patrizi fiorentini a partire dai primi anni Ottanta nel Cinquecento si veda: K.E. BARZMAN, *The Università, Compagnia ed Accademia del Disegno*, Ph. D. Dis. Baltimora, 1985, pp. 270-274.

¹⁰ Sulle accademie fiorentine di tardo Cinquecento e i personaggi del patriziato che vi aderirono cfr.: M.

PLAISANCE, *Le accademie fiorentine negli anni ottanta del Cinquecento*, in IDEM, *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Firenze, 2004, pp. 363-374.

¹¹ Per l'importanza ed i significati assunti dall'educazione musicale presso le classi aristocratiche italiane si veda: S. LORENZETTI, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, 2003. Devo ringraziare Arnaldo Morelli per la segnalazione di questo testo.

¹² Sarà invece pubblicata in altra sede la trattazione relativa alla formazione della quadreria Corsi dal Seicento alla prima metà del Settecento.

¹³ Per la storia di questo importante fondo archivistico, depositato in due diversi momenti nell'Archivio di Stato, e per le basilari informazioni sulla genealogia e la storia dei Corsi si rimanda a: V. ARRIGHI, *I Corsi Salviati*, in *Archivi dell'aristocrazia fiorentina*, catalogo della mostra, Firenze, 1989, pp. 1-16.

¹⁴ T. CARTER, *Music and Patronage in Late Sixteenth-Century Florence. The case of Jacopo Corsi (1561-1602)*, in «I Tatti Studies» (1985), pp. 57-104. Lo stesso Carter dette conto del fatto che il ricchissimo archivio dei Corsi era stato per la prima volta utilizzato, per ciò che riguardava gli affari mercantili da Jordan Goodman nella sua tesi di dottorato: *The Florentine Silk Industry in the Seventeenth Century*, discussa alla University of London nel 1977. Ivi, p. 88, nota 6. In seguito molti storici anglosassoni che si sono occupati delle attività mercantili fiorentine hanno citato i Corsi tra i più attivi mercanti di seta in città tra il XIV e il XVI secolo. Si veda ad esempio F. EDLER DE ROOVER, *L'arte della seta a Firenze nei secoli XIV e XV*, a cura di S. TAGNETTI, Firenze, 1999, pp. 14-15.

¹⁵ Molte delle notizie fornite da Carter non sono state recepite dalla letteratura storico-artistica, confermando così quella frequente, purtroppo, incomunicabilità tra settori di studio diversi che dovrebbero invece giungere ad un migliore grado di complementarietà.

I.

JACOPO CORSI COMMITTENTE DELL'ORFEO DI CRISTOFORO STATI: UNA SCULTURA PER L'EURIDICE DEL 1600¹

La personalità di Jacopo Corsi e l'importante ruolo da lui svolto nell'ambiente musicale fiorentino dal quale scaturì l'invenzione dell'opera in musica, sono da tempo ben conosciute agli storici, ma è stato lo studio di Carter che ha fornito la più esauriente biografia del nostro personaggio, delineando con chiarezza la parte da lui svolta nell'ambiente musicale fiorentino agli albori del melodramma. Già in epoca seicentesca tuttavia si rintracciano numerose testimonianze che danno conto dell'apporto di Jacopo in quegli anni cruciali. Tra queste, ad esempio, emerge quella di un "addetto ai lavori" come il compositore Marco da Gagliano che nella prefazione della sua *Dafne* del 1608, riproposta a Mantova ai Gonzaga, così ricordava le prime rappresentazioni di questa pastorale:

«Dopo l'havere più e più volte discorso intorno alla maniera usata dagli antichi in rappresentare le lor tragedie, come introducevano i cori, se usavano il canto, e di che sorte, e cose simili il Sig. Ottavio Rinuccini si diede a compor la favola di *Dafne*, il Sig. Jacopo Corsi, d'onorata memoria, amatore d'ogni dottrina, e della musica particolarmente in maniera, che da tutti i musici con gran ragione ne vien detto il padre, compose alcune arie sopra parte di essa, delle quali invaghitosi risoluto di vedere, che effetto facessero sulla scena, conferì insieme col Sig. Ottavio il suo pensiero al Sig. Jacopo Peri, peritissimo nel contrappunto, e cantore d'estrema squisitezza, il quale udito la loro intenzione, e approvato parte dell'arie già composte, si diede a comporre l'altre, che piacquero oltre modo al sig. Corsi, e con l'occasione di una veglia il carnevale dell'anno 1597 la fece rappresentare alla presenza dell'Eccellentissimo Sig. Don Giovanni Medici, ed alcuni de' principali gentiluomini della città nostra...»².

La rappresentazione della *Dafne*, opera prima di Jacopo Peri da un libretto di Ottavio Rinuccini, e con il contributo compositivo dello stesso Corsi, è considerata il più importante antefatto del "recitar cantando". Si tratta infatti del primo risultato delle ricerche condotte in seno alla Camerata de' Bardi e dai suoi sodali. La prima ed altre successive messe in scena di questo lavoro ebbero luogo appunto in casa Corsi, almeno due anni prima della data (il 1597) riportata nella prefazione di Marco da Gagliano, e quindi nel marzo 1595 e in occasione del carnevale dei tre anni successivi, sovrapponendosi quindi alle prime prove, svoltesi sempre nella stessa casa, dell'*Euridice* composta dagli stessi autori³.

Già il Solerti, in uno dei primi fondamentali studi sulla nascita del melodramma, aveva evidenziato come alcune varie testimonianze seicentesche convenissero nell'indicare la casa di Jacopo come un luogo di convegni musicali. Lo studioso riproponeva, tra gli altri, un brano dell'erudito Carlo Roberto Dati che appunto riferiva come questa dimora fosse:

«sempre aperta, quasi una pubblica accademia, a tutti coloro che dell'arti liberali avessero intelligenze e vaghezza. A quella concorrevano cavalieri, letterati poeti e musici insigni: e

specialmente vi furono alloggiati e trattenuti, il Tasso, il Chiabrera, il Marino, il Monteverdi, Muzio Efrema e molti altri di tale schiera....In essa si concertavano e si provavano le cocchiate, le feste, i balli accompagnati da musica» ⁴.

E ancora Giovanni Battista Doni:

«dopo il sig. Giovanni Bardi successe il sig. Iacopo Corsi in amare e favorire la musica e i professori di essa, anzi di ogni più nobile e virtuosa professione; sicché la sua casa, mentre visse, fu un continuo albergo delle Muse e un cortese ricetto de' loro seguaci, non meno forestieri che del paese» ⁵.

Il Corsi fu dunque al centro dell'ambiente musicale fiorentino, frequentò molti dei musicisti attivi nei ruoli della corte di Ferdinando de' Medici, protesse e stipendiò per anni alcuni di loro: come i celebri Giulio Caccini e Jacopo Peri, Giovanni Battista Jacomelli e molti altri ⁶. In particolare Giulio Caccini fu, a partire almeno dal 1578, e per più di un decennio, in stretti contatti con Jacopo, ricevendone denaro e numerosi regali ⁷. Per almeno un anno Giulio fu regolarmente stipendiato da Jacopo ⁸ e i suoi compiti non dovettero esaurirsi soltanto al campo musicale in quanto, ad esempio, almeno in due casi fornì al Corsi dei mobili: uno «studiolo di granatiglia» ⁹ e un «tavolino di noce massettato da ripiegare per tenere libri da musica» ¹⁰. Notizie che lasciano intuire un ruolo del musicista come intermediario per l'acquisto di arredi per la casa di Jacopo. Nel 1604 inoltre, due anni dopo la morte di Jacopo, sarà il Caccini a vendere per conto dei Corsi alcuni degli strumenti musicali appartenuti al defunto, un «organo di legno grande» e una viola ¹¹.

Poeta e letterato lui stesso, come riportano le testimonianze coeve, Jacopo fu intrinseco, nel suo «albergo delle Muse», di molti esponenti di spicco della cultura del suo tempo, quali Torquato Tasso, del quale possedeva le principali opere e anche un ritratto ¹², Gabriello Chiabrera che, stipendiato da Ferdinando de' Medici, riceveva il denaro tramite i Corsi, Giovanni Battista Guarini, Giovan Battista Marino, Vincenzo e Galileo Galilei. Il padre del famoso scienziato gli dedicò la seconda edizione, nel 1584, del trattato liutistico *Fronimo* ¹³.

Partecipò alle colte riunioni della celebre Camerata de' Bardi che determinò a Firenze la nascita del nuovo stile monodico accompagnato che avrebbe portato allo sviluppo del melodramma, il Corsi, allorché Giovanni Bardi partì per Roma nel 1592, lo sostituì, come testimoniato dal brano di Giovan Battista Doni sopraindicato, «in amare e favorire la musica e i professori di essa», proponendosi di far rivivere la prassi esecutiva della musica antica e offrendo al pubblico dei granduchi e della nobiltà cortigiana, spettacoli improntati al nuovo stile ¹⁴.

La principale impresa a cui è legato il nome di Jacopo, è sicuramente la celebre opera *Euridice*, il manifesto del nuovo «recitar cantando» rappresentata a palazzo Pitti il 6 ottobre del 1600, con le musiche di Jacopo Peri (ed in parte di Giulio Caccini), dal testo di Ottavio Rinuccini.

Il memorabile evento musicale, caratterizzato tra l'altro dalle scenografie di Ludovico Cigoli ¹⁵ e da costumi di grande bellezza disegnati dallo stesso artista e menzionati peraltro tre anni più tardi nell'inventario dei beni di Jacopo ¹⁶, venne in gran parte finanziato dal Corsi che probabilmente si occupò anche della regia dello spettacolo e vi partecipò come musicista suonando il clavicembalo ¹⁷.

L'*Euridice* fece parte, com'è noto, dei festeggiamenti organizzati per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia, evento cruciale per la dinastia medicea nel quale i Corsi, Jacopo e suo fratello Bardo, ebbero un ruolo di grande rilevanza soprattutto dal punto di vista finanziario: fu infatti Bardo che anticipò l'ingente somma necessaria alla dote della futura sovrana e fu per questo motivo che, dopo l'accordo che ne sanciva i termini, la corte si recò a festeggiare in casa dei Corsi¹⁸.

La rappresentazione dell'*Euridice* quindi se da un lato dovette costituire per Jacopo il coronamento di anni di ricerche, di discussioni intorno alla musica antica e di tentativi per resuscitarne la prassi esecutiva, veniva anche a configurarsi come un omaggio, un regalo nuziale alla futura regina, denso di molteplici significati e suggello della avvenuta affermazione sociale del casato dei Corsi¹⁹.

Gli anni che precedettero la rappresentazione dell'*Euridice* furono non solo quelli in cui Jacopo intensificò la sua attività di mecenate della musica, ma nel contempo coincisero con il periodo in cui egli iniziò a commissionare e ad acquistare opere d'arte in quantità crescente. La statua di *Orfeo* scolpita da Cristoforo Stati da Bracciano (Fig. 1) sarà per Jacopo l'ultima delle commissioni importanti, ma la più rappresentativa, quella che si pone, e questo fu certo il suo scopo, a coronamento di un momento intellettualmente e socialmente fecondo, un'opera la cui esecuzione scaturì direttamente dall'evento musicale dell'*Euridice*, che ne costituì, si può dire, il necessario antefatto.

La statua, divenuta proprietà, in epoca ancora imprecisata, del magnate americano George Blumenthal, venne acquisita dal Metropolitan Museum di New York nel 1941 con l'intera collezione del finanziere. L'*Orfeo* faceva il suo ingresso nel museo con l'erronea attribuzione a Pietro Francavilla e l'altrettanto errata, ma comprensibile, identificazione come *Apollo*. Con queste credenziali infatti essa era già stata presentata nel lussuoso catalogo della collezione Blumenthal redatto da Stella Rubinstein tra il 1926 e il 1930²⁰.

Le informazioni contenute in questo testo derivavano *in toto* da un precoce e dilettantesco studio dedicato a Francavilla da Raymond Fournier-Sarlovèze, che per primo aveva pubblicato una riproduzione della statua. Lo studioso francese identificava la scultura con l'*Apollo* che Francavilla aveva scolpito a Firenze per Averardo Salviati²¹, e, nel contempo, dava conto dei passaggi dell'opera: dalla collezione del marchese Corsi a quella, dove lui stesso la vide, di Joseph Spiridon²².

Riferita dunque a lungo al principale scultore in marmo di Giambologna, la statua venne successivamente riconosciuta come opera di Cristoforo Stati da Bracciano, artista a lungo attivo a Firenze nel tardo Cinquecento, da Filippo Rossi, che nel 1948 fornì ai responsabili del Metropolitan Museum questa preziosa correzione attributiva sul pezzo in loro possesso²³. Lo studioso italiano aveva difatti correttamente messo in relazione la statua con quell'*Orfeo* che nel 1677 Cinelli, nelle appendici alla sua riedizione della *Bellezze* di Firenze di Francesco Bocchi, ricordava nel palazzo del marchese Corsi²⁴. Solo in tempi recenti, però, con l'identificazione di nuove opere di Cristoforo Stati e con un nuovo, seppur circoscritto, interesse nei suoi confronti, si è iniziato a ricostruirne il catalogo. L'*Orfeo* è quindi stato inserito tra le principali opere di uno scultore, che, sebbene appartenga alla vasta schiera dei "minori", può indurre a interessanti riflessioni sul delicato momento di passaggio dal

tardo-manierismo al barocco, passaggio che risulta pienamente visibile nelle sue opere ²⁵. Charles Avery, nel primo utile saggio monografico dedicato all'artista, tornava ad occuparsi della statua interrogandosi inoltre sul suo possibile committente all'interno della famiglia Corsi. Lo studioso ipotizzava, sulla base di un suggerimento di Keutner, che questo potesse essere identificato con Bardo di Jacopo (ma in realtà Bardo di Giovanni) Corsi ²⁶. Quest'ultimo, era stato infatti, a partire dal 1607, il proprietario del palazzo di via Tornabuoni dove Cinelli aveva rilevato la presenza della statua. Avery, sottolineando inoltre la dipendenza dell'*Orfeo* dalla statua di uguale soggetto di Pietro Francavilla, oggi al Louvre, datata 1598, proponeva, in mancanza di altri dati certi, che la scultura per i Corsi fosse stata realizzata dallo Stati tra quest'ultima data e il 1607, anno dell'acquisto del nuovo palazzo Corsi e del definitivo trasferimento di Cristoforo a Roma ²⁷.

Mi sono però resa conto, riconsiderando l'opera dello Stati nel suo complesso, che, all'interno della famiglia Corsi, non Bardo, bensì suo fratello Jacopo avrebbe potuto essere il committente della scultura. E che quest'ultima, per il soggetto rappresentato, poteva avere una particolare pertinenza con i noti interessi musicali del nostro, e che anzi potesse costituire l'ideale *pendant*, in versione scolpita, dell'opera in musica *Euridice*, l'evento per sempre connesso alla figura del Corsi.

Questo collegamento sarebbe però rimasto ad un grado di mera ipotesi, pur avendo dei plausibili fondamenti, se non avesse trovato una fortunata conferma nella ricerca condotta tra le carte d'archivio dei Corsi: difatti, in uno dei libri dell'amministrazione famigliare, sfuggito alla pur attenta ricognizione di Tim Carter, si trova registrato, alla data del 23 febbraio 1601 (stile comune), un pagamento allo scultore da parte di Jacopo Corsi: «...scudi dieci di moneta di sua parola pagati a Cristofano Stati...per conto d'un Tritone e un Orfeo cioè a buon conto di essi per conto Francesco figliolo di detto Cristofano» ²⁸.

Mi pare non possano esserci dubbi sul fatto che l'*Orfeo* menzionato da questo documento debba essere identificato con quello dello Stati conservato nel museo di New York di provenienza Corsi, così come ancora più evidente mi sembra la sua stretta connessione con la rappresentazione dell'*Euridice* (mentre il *Tritone* dello stesso scultore, un'opera oggi perduta o non rintracciata, era forse destinato, come vedremo, al giardino della villa dei Corsi a Sesto Fiorentino).

Si deve infatti sottolineare la stretta contiguità cronologica tra questo pagamento e la rappresentazione dell'opera: l'acconto allo Stati per l'*Orfeo* risale infatti al febbraio del 1601, quando erano appena trascorsi tre mesi dalla rappresentazione dell'*Euridice*, andata in scena il sei dicembre del 1600. Il pagamento riguardava forse l'inizio della lavorazione della scultura che, in una voce successiva, del dicembre del 1601, risulta già terminata ²⁹.

Le ragioni che possono aver indotto Jacopo a richiedere una simile statua dovevano risiedere nella volontà del nostro di celebrare l'importante evento musicale, di fermare per sempre nella durezza del marmo, l'effigie del protagonista della storia antica appena rappresentata, a suggello di un evento altrimenti effimero quale quello di una rappresentazione teatrale, della cui importanza e novità Jacopo aveva certo piena consapevolezza.

Nello stesso tempo la statua doveva suggerire un'identificazione tra il personaggio di Orfeo, figura mitica assai viva, com'è noto, nella cultura umanistica fiorentina, e Jacopo Corsi, in-

staurando un'ovvia similitudine tra la perizia musicale del leggendario cantore e quella del nobile musico fiorentino.

In aggiunta a queste motivazioni di ordine più personale, c'era inoltre il significato intrinseco che veniva attribuito alla figura di Orfeo in questo particolare contesto culturale: l'aedo rappresentava, come ha sottolineato Kirkendale ³⁰, il potere e la superiorità della musica antica, quella musica che il sodalizio della Camerata dei Bardi, ed in seguito la cerchia di musicisti patrocinati da Jacopo Corsi, cercavano di riportare in vita. Allo stesso modo, in una piena consentaneità di linguaggio, la conoscenza dell'antico propria di una artista come lo Stati poteva proficuamente essere messa a frutto in una scultura come l'*Orfeo* che, seppure su un piano diverso, rimandava alla stessa grandezza dei classici attraverso un linguaggio formale insieme aulico e naturalistico.

Il processo di celebrazione/identificazione con una figura del mito antico, riscontrabile al massimo grado nell'*Orfeo* e così frequente peraltro nei meccanismi della cultura cinquecentesca – ma che nel caso del Corsi assume connotati desueti ed originali – trova ulteriore conferma nei discorsi commemorativi composti, da varie personalità della cultura legate ad Jacopo, in seguito alla sua morte prematura ed improvvisa occorsa il 29 dicembre 1602. In alcuni di essi egli veniva paragonato alle divinità antiche maggiormente legate alla musica, Apollo, Arione ed appunto Orfeo ³¹.

Alcuni anni più tardi, nel 1608, in occasione dei festeggiamenti per altre importanti nozze medicee, quelle tra Cosimo e Maria Maddalena d'Austria, Bardo Corsi ricorrerà ad una similare operazione di immedesimazione con un personaggio mitologico, anch'esso fortemente connotato in senso "musicale". Bardo fu infatti in quell'occasione tra i gentiluomini deputati ai preparativi per quelle sontuose feste, partecipando in prima persona ai vari spettacoli previsti. Egli finanziò tra l'altro una delle diciotto fantastiche navi per l'*Argonautica* rappresentata in Arno il 3 novembre del 1608 ³², commissionando a Giulio Parigi, architetto ufficiale dei festeggiamenti, e a Pompeo Caccini i disegni per i costumi e per gli apparati destinati all'equipaggio dell'imbarcazione ³³. Secondo la descrizione fattane da Francesco Cini la nave di Bardo era quella di Anfione ³⁴, il mitico sposo di Niobe che riuscì, con la magia del suono della sua lira, a muovere le pietre necessarie a costruire la cinta delle mura di Tebe. Anfione era interpretato dallo stesso Bardo che, in quella veste, guidava la nave, poi riprodotta, con tutte le altre dell'*Argonautica*, in una stampa di Remigio Cantagallina ³⁵.

L'*Orfeo* di Cristoforo Stati era una statua così ricca di significato che doveva essere stata concepita per una collocazione di rilievo all'interno della casa di Jacopo Corsi, il problema è semmai quello di stabilire quale fosse, tra le varie residenze dei Corsi in città, quella che la ospitò.

Dei palazzi anticamente posseduti dalla famiglia Corsi a Firenze il più noto è quello oggi conosciuto come sede del Museo Horne, ma che non fu mai, come stabilito dal Carter, abitato dai due fratelli Jacopo e Bardo ³⁶. Così come il palazzo nel quale l'*Orfeo* si trovava nel 1677, al tempo della registrazione del Cinelli, non poteva essere stato la sua prima sede, in quanto, come già accennato, questo era stato acquistato nel 1607, all'apice delle fortune economiche della famiglia, da Bardo Corsi, quindi alcuni anni dopo la realizzazione della statua ³⁷. Anche Ginori Lisci, nella sua opera sui palazzi fiorentini, aveva sottolineato come, per motivi cronologici, l'edificio di via Tornabuoni non potesse essere stato l'abitazione di Jacopo e il luo-

go dove egli aveva tenuto le sue riunioni musicali ³⁸. Su un lato dell'edificio si trova tuttora murata una lapide ottocentesca che ricorda come queste si svolgessero invece in delle case poco lontano dal palazzo di Bardo. Difatti i Corsi abitarono, prima del 1607, in quella «parte di casa posta nel popolo di Santo Leo detta la casa grande de Boni dal fornaio della vacha» ³⁹ che Giovanni Corsi aveva acquistata nel 1563 e che si trovava effettivamente in una via vicina alla più recente abitazione, l'attuale via dei Pecori, un tratto della quale era anticamente denominato appunto «via della Vacca». Questa prima casa era costituita da una porzione del grande palazzo rinascimentale dell'antichissima famiglia fiorentina dei Boni, mercanti di seta come i Corsi, situata nella zona confinante con il mercato vecchio ed il ghetto ebraico. Il palazzo dei Boni venne demolito nel 1803 da Fabio Orlandini, proprietario del palazzo che lo fronteggiava sull'altro lato della strada (palazzo Orlandini, già dei Gondi di Francia), per costruire un giardino ⁴⁰.

Qui devono effettivamente essersi svolte le prime riunioni dell'«Accademia» musicale di Jacopo, ma, nel 1593 ⁴¹ egli acquistò una casa in via del Parione da don Giovanni de' Medici, personaggio al quale era molto legato ⁴². Questa nuova casa era situata di fronte al palazzo di don Giovanni e sarà venduta dagli eredi di Jacopo nel 1610, pochi anni dopo la sua morte ⁴³. Questo edificio sarà interessato, tra il 1598 e il 1600, da svariati lavori di arredo ed imbiancatura commissionati da Jacopo ⁴⁴. E sarà proprio in questo luogo che il Corsi farà trasportare le numerose antichità che, in questi stessi anni, gli giungevano da Roma e che i suoi scultori, Giovanni Caccini e Cristoforo Stati, provvedevano a restaurare ⁴⁵.

Dai conti del Corsi si ricava che queste miglione subirono una netta accelerazione tra il gennaio del 1599 e l'intero arco dell'anno successivo, concentrati soprattutto in una «sala grande», nella quale confluirono paramenti di cuoi dorati, arazzi, portiere frangiate d'argento, sculture e busti, issati su alcuni «sgabelloni» dipinti con lo stemma ed i colori della casata, dal Pompeo Caccini, figlio del musico Giulio, che al pari del padre a lungo sarà impiegato dai Corsi ⁴⁶. A questa stessa sala era probabilmente destinato un grande dipinto con la rappresentazione di un *Trionfo di Bacco* di Andrea Boscoli, con un corteo di baccanti intente a suonare strumenti musicali, che lo stesso Cristoforo Stati procurerà, come vedremo, a Jacopo nel 1599. Così come dovevano fare da sfondo ai concerti e alle rappresentazioni musicali che qui si svolgevano, gli arazzi con motivi «a boscaglie», comprati in quel periodo, ed in gran quantità, da Jacopo e Bardo ⁴⁷. Ideali quinte naturalistiche utili a creare atmosfere arcadiche e pastorali che sembrano anticipare le soluzioni proposte dal Cigoli per la prima rappresentazione ufficiale dell'*Euridice* a palazzo Pitti ⁴⁸.

A queste spese si intrecciano, in un crescendo di acquisti e commissioni, quelle per l'accordatura e l'acquisto di strumenti musicali e di carta da musica o spese genericamente indicate per la «mascherata» e la «commedia» ⁴⁹, vale a dire, molto plausibilmente, le rappresentazioni della *Dafne* e le prime prove per l'*Euridice* ⁵⁰.

Quanto finora osservato mi porta ad ipotizzare che questa casa fosse destinata principalmente all'attività musicale di Jacopo e che tutti gli interventi che la riguardavano servissero a renderla consona, per ampiezza degli spazi e decorazione, agli spettacoli che vi si svolgevano, sovente davanti ad un pubblico illustre. Doveva dunque trattarsi di un luogo funzionale alle rappresentazioni musicali di casa Corsi, una sorta di spazio scenico privato

progettato affinché gli impegni crescenti di Jacopo nel musicale non confliggevano con il normale svolgimento della vita quotidiana della casa familiare che non avrebbe potuto sostenere a lungo l'andirivieni di musicisti, scenografi, pittori e scultori necessari alla preparazione di rappresentazioni sceniche complesse. Un'originaria collocazione dell'*Orfeo* di Stati in questa casa di via del Parione appare quindi plausibile, anche per il valore di "manifesto" che la statua avrebbe assunto in questo particolare contesto. Ciò che si era allestito in Parione dunque poteva essere una sorta di casino, tipologia che sembra affermarsi a Firenze proprio in questo scorcio di secolo, con finalità eminentemente ricreative e culturali piuttosto che abitative⁵¹. Tra l'altro il vicino palazzo di don Giovanni era parimenti qualificato come "casino" e anche qui vi si svolgevano rappresentazioni teatrali e riunioni conviviali⁵². Una conferma indiretta delle particolari funzioni che vennero attribuite da Jacopo a questa sua nuova dimora ci potrebbe venire inoltre dalla sua vendita nel 1610. Morto Jacopo e terminate prove, spettacoli e concerti, questo luogo aveva cessato la sua prima ragion d'essere.

In questo edificio la statua venne probabilmente destinata ad essere inserita in una nicchia creata appositamente nel cortile, visto che, nel settembre del 1601 – l'opera di Cristoforo Stati sarebbe stata terminata in dicembre – uno scalpellino venne appunto pagato per la «fattura della nicchia del cortile»⁵³, e ancora un anno dopo, il 14 settembre del 1602, a "Maestro Orazio orafo" (Orazio Vanni, noto orafo fiorentino, varie volte ricordato nei conti dei Corsi) vengono pagate «tre foglie di piastra d'ottone fatte il Frullana per la figura della corte...»⁵⁴. Dove peraltro il "Frullana" del documento è da identificarsi con l'orafo Lorenzo della Nera, noto per aver realizzato preziosi lavori per la corte medicea: un termine d'oro per lo studiolo del principe Francesco ed il mostro marino cavalcato dal *Morgante* di bronzo di Giambologna per la fontana del giardino pensile della Galleria degli Uffizi⁵⁵. L'artista viene infatti chiamato "Lorenzo della Nera detto il Frullani" in un successivo pagamento dove viene compensato per la realizzazione di capitelli e basi dorati; un dato che farebbe pensare ad una sua partecipazione, in qualità di decoratore, alle scenografie per gli spettacoli del Corsi⁵⁶. La sua presenza presso i Corsi sottolinea quindi ulteriormente la vicinanza di Jacopo alla corte medicea e agli artisti impiegati da questa.

Una notizia di qualche anno successiva alla morte di Jacopo potrebbe precisare meglio quale fosse l'originaria posizione dell'*Orfeo* nel cortile di casa Corsi: si tratta di un pagamento allo Stati risalente al 12 luglio 1608 concernente: «il modello fatto più fa d'una fonte ad istanza del signor Jacopo Corsi buona memoria che non andò innanzi»⁵⁷. Un progetto che potrebbe riferirsi proprio alla scultura di Cristoforo Stati, completata, come del resto si conveniva al soggetto di Orfeo, da una fontana.

Anche il diretto antecedente iconografico dell'*Orfeo* Corsi, vale a dire la statua realizzata da Pietro Francavilla nel 1598, era stata pensata come la principale scultura di una fontana. Il suo committente, il fiorentino Girolamo Gondi, se l'era fatta inviare da Firenze proprio per collocarla sopra, o davanti, ad una fontana del suo giardino parigino, dove era accompagnata da sculture di animali richieste dallo stesso committente a Romolo Ferruzzi del Tadda⁵⁸. Tra l'altro, a giustificare le similitudini tra le due opere c'è il fatto che Girolamo Gondi, «Gentilhomme ordinaire de la chambre du Roi», fu, al pari di Bardo e Jacopo Corsi, tra coloro che concorsero alla buona riuscita delle trattative matrimoniali tra il re francese e Maria de' Medici⁵⁹. I possibili contatti tra i Gondi ed i Corsi rendono ancora più plausibile

la conoscenza dell'*Orfeo* di Francavilla da parte di Jacopo che potrebbe aver menzionato quel precedente allo Stati, a sua volta non certo ignaro di ciò che avveniva nelle principali botteghe fiorentine, quando lo scultore preparava il modello per la sua statua.

La possibilità che l'*Orfeo* Corsi, secondo un originario progetto del suo committente, potesse costituire la principale scultura di una fontana mi pare sufficientemente giustificata dai dati che ho appena menzionato, ma potrebbe trovare un'ulteriore conferma dalla sistemazione che venne assegnata alla figura negli anni successivi alla morte di Jacopo. Suo fratello Bardo infatti, acquistato nel 1607, come si è detto, il palazzo di via Tornabuoni che sarà, fino alla fine dell'Ottocento, la dimora della famiglia, vi fa trasportare l'anno successivo «termini, statue, teste e tavolini» provenienti dall'eredità di Jacopo, tra i quali doveva naturalmente figurare anche il nostro *Orfeo* ⁶⁰. Queste sculture andavano inoltre ad aggiungersi a quelle che Bardo aveva acquisito insieme al palazzo: il *Mercurio* di bronzo eseguito, alla metà del Cinquecento da Zanobi Lastricati (oggi al Walters Art Museum di Baltimora) per Lorenzo Ridolfi, uno dei precedenti proprietari del palazzo, ed alcuni busti antichi in marmo, posti sopra le porte che da questo cortile immettevano all'interno dell'edificio ⁶¹. Nel cortile il Corsi farà anche murare i due termini di pietra provenienti dal giardino fiorentino di don Luigi di Toledo che Jacopo aveva acquistato nel 1584 ⁶², aggiungendo inoltre all'apparato scultoreo di questo ambiente un gallo in pietra scolpito da Orazio Mochi ⁶³. Il Mochi era stato allievo di Giovanni Caccini e questa appartenenza all'*entourage* del più anziano scultore caratterizzò, e non a caso come vedremo, molti degli scultori attivi per i Corsi. Ad Orazio Mochi spetta inoltre il grande e bellissimo stemma dei Corsi (Fig. 2), documentato come compiuto nel 1610 e ancora visibile nel cortile del palazzo ⁶⁴. L'operato dell'artista presso i Corsi sarà un argomento da approfondire per comprendere meglio l'attività di questo talentuoso ma poco prolifico scultore ⁶⁵. Sempre nel 1609 Bardo iniziò a far risistemare il piccolo giardino che si trovava sul retro dell'edificio, prospiciente all'attuale via dei Pescioni. A questo scopo, oltre a far realizzare i necessari «spartimenti del horto» ⁶⁶, in settembre fa giungere «quattro corbelli di spugne et nicchi venuti di Pisa per una fonte...» ⁶⁷, materiali che dovevano servirgli a rivestire una grotta o una nicchia scavata nel muro, probabilmente concepita come sfondo alla statua di *Orfeo*. Questa nuova fontana venne completata da una vasca antica in porfido (Fig. 3), identificata, in tempi abbastanza recenti, in un esemplare conservato nel cortile di Aiace in palazzo Pitti, un pezzo di grande rarità ed importanza, confluito nelle raccolte lorenese intorno al terzo decennio dell'Ottocento, quando i Corsi, in seguito al dissesto economico che li colpì in quel periodo, iniziarono a vendere le opere d'arte e gli arredi del loro palazzo ⁶⁸. La vasca è fornita di una storia alquanto complessa: nel 1664 l'abate Paolo Puccinelli, noto e attento storico della Badia Fiorentina, delineando la storia del sepolcro del conte Ugo di Toscana, riportava che il corpo dell'illustre personaggio era stato tumulato in una cassa di ferro a sua volta racchiusa in un'urna di porfido con protomi leonine, fornendo anche un disegno di questo secondo e prezioso sarcofago. Allorquando si provvide a erigere per Ugo il monumento di Mino da Fiesole la cassa di porfido venne abbandonata, riducendosi in cattive condizioni, nel cortile della Badia fino a quando Luigi (o Pietro) Capponi convinse i monaci a donarla a Bardo Corsi che la utilizzò per il suo giardino di via Tornabuoni, dove il Puccinelli la vide e la disegnò ⁶⁹.

Le registrazioni dei conti di Bardo Corsi aggiungono ora ulteriori informazioni a questa vicenda. Apprendiamo quindi che, per essere posta nel giardino, la vasca fu restaurata e difatti il 4 luglio del 1612 lo scultore Orazio Mochi venne pagato «per segatura di marmi e far maschere alla pila dell'orto...». Un mese dopo, il 4 agosto, lo scalpellino Alessandro Balsimelli, è ricompensato «...a spese della pila di marmo...e segature di marmi..., così come un “giovanni maria lustratore per acconciare la pila...”⁷⁰. Fu probabilmente in questa occasione che alla vasca venne aggiunto il bordo in giallo di Siena. Il Mochi, al quale dunque deve essere riferita la rilavorazione o il rifacimento delle bellissime protomi leonine (Fig. 4) poste sul fronte della vasca, aveva già operato per i Corsi, mentre il Balsimelli apparteneva ad una famiglia di scultori settignanesi esperti nel commesso e nella lavorazione di marmi e pietre dure da tempo attiva per la casata, suo padre Giulio infatti, era stato in precedenza l'artefice di preziosi tavolini intarsiati per Bardo e Jacopo⁷¹.

Da questa serie di notizie relative alla nuova sistemazione della scultura si può desumere quanto Bardo tenesse all'*Orfeo*; ad esso venne data una nuova importante collocazione, non solo portando probabilmente a termine l'originario progetto di Jacopo e di Cristoforo Stati che dovevano averla concepita come una scultura per fontana, ma assicurandole il rilievo che essa aveva già assunto nella storia familiare. La statua poteva ancora esprimere la sua portata simbolica e forse servire di *memento* dell'operato di Jacopo, morto prematuramente, rimandando ad un evento saliente per la storia familiare: la rappresentazione dell'*Euridice*, a sua volta connessa con le nozze di Maria de' Medici, un fatto che sanciva l'importanza ed il rilievo assunto dai Corsi tra il patriziato legato alla corte medicea. A tutto ciò si deve aggiungere la probabile, simbolica sovrapposizione tra la figura di Jacopo e quella del personaggio mitico. Quanto questi aspetti fossero reali e sentiti all'interno della cerchia familiare dei Corsi è sottolineato dalla successiva e definitiva sistemazione della scultura, insieme alla vasca di porfido, in una sala all'interno del palazzo allestita appositamente per ospitare la statua. In tutti gli inventari topografici dell'edificio a noi noti, dal primo risalente al 1679, fino a quelli del 1685 e del 1747, la scultura viene sempre menzionata in una “Sala d'Orfeo”, situata al pianterreno⁷². Questa nuova sistemazione risaliva all'iniziativa di uno dei figli di Jacopo, monsignor Lorenzo Corsi che, al pari del padre, per tutta la sua vita coltivò la musica e come lui protesse e finanziò musicisti⁷³. Lorenzo, come risulta dalla sua amministrazione, nel 1638 pagò infatti alcuni facchini «che aitorno [sic] a lavorare nella sala d'Orfeo...»⁷⁴. È la prima volta che questo vano viene menzionato all'interno dei documenti Corsi e penso quindi che il suo allestimento sia avvenuto in questo momento, quando, tra l'altro, Lorenzo e il fratello maggiore Giovanni erano impegnati in svariati lavori di decorazione e abbellimento sia nel palazzo fiorentino che nella villa di Sesto Fiorentino⁷⁵.

Di quanto fosse ancora presente la memoria di Jacopo, tanto da pensare di dedicare una sala alla scultura che più di tutte ne rispecchiava gusti ed inclinazioni, era già stato esplicitato del resto nel 1628, da Francesco Maria Gualterotti in un *Imeneo* composto e stampato in occasione delle nozze di Giovanni Corsi con Lucrezia Salviati, dove Jacopo ancora veniva cantato come:

«Or nuovo Orfeo, ora Arion toscano / or mecenate a' saggi, or saggio a' regi;/ si che dell'opre sue,
or madri, or figlie / fur ne secoli d'or le meraviglie / mai più scelto liceo non ebber Atene / sublime
genitor de' miglior studi, / O per l' Elee, così cantate arene / spirto, preser da Cigni alte virtùdi...»⁷⁶.

Per quanto attiene invece alla posizione di questa scultura all'interno dell'attività di Cristoforo Stati se è indubbio che essa trova, come si è detto e come è stato correttamente indicato da Avery, un precedente iconografico e compositivo nell'*Orfeo* di Francavilla (e in ultima istanza dal celebre bronzetto con *Orfeo* che Bertoldo aveva realizzato per i Medici, oggi conservato al Museo del Bargello) le sue peculiarità formali ed espressive inducono ad altre considerazioni. L'*Orfeo* ha un corpo delicato ed efebico, dalla muscolatura poco rilevata, dai contorni morbidi e fluidi. La politezza della superficie marmorea, che tradisce la pratica dell'esperto restauratore di antichità quale era lo Stati, simula un'epidermide liscia e luminosa. Si può inoltre rilevare un'intonazione elegiaca, un'accentuazione del sentimento poetico che traspare dal volto ispirato del giovane aedo innamorato, in un tentativo di trasporre nel marmo le qualità proprie del protagonista dell'opera *Euridice*. Queste qualità della scultura di Cristoforo mi portano a credere che lo scultore avesse risentito, in quegli anni, dell'influenza di Giovanni Caccini, rappresentante di uno stile alternativo rispetto all'impegnante linguaggio giambolognesco «con i suoi marmi accarezzati come gemme e teneri come un volto del Barocchi»⁷⁷. Legame che mi sembra particolarmente evidente tra la scultura ed un'opera di Caccini, affine anche tematicamente all'*Orfeo*: l'*Apollo* del 1586 degli Uffizi (Fig. 5), opera che è frutto di un restauro integrativo e dove troviamo la stessa maniera di trattare il marmo e la medesima propensione a creare linee di contorno fluide e semplificate.

Dal Caccini lo Stati potrà aver attinto quell'accento di intonazione naturalistica, di rappresentazione degli affetti che, già rilevabile nell'*Orfeo*, il braccianese cercherà di sviluppare negli anni successivi, declinandoli comunque all'interno di un solido linguaggio antichizzante, come nel noto gruppo di *Venere e Adone* di Bracciano. Sculture, quelle appena citate, alle quali si potrebbe facilmente applicare quella dichiarazione di intenti così ben espressa da Giulio Caccini nel 1602: «avendo mai nelle mie musiche usato altr'arte che l'imitazione de' sentimenti delle parole, toccando quelle corde, più o meno affettuose...»⁷⁸.

La scultura di Cristoforo, dopo essere rimasta per secoli all'interno del palazzo, venne venduta poco dopo il 1824; il 10 gennaio di quell'anno infatti, il marchese Tommaso Corsi fece stimare, dallo scultore neoclassico Stefano Ricci, un gruppo di sculture comprendenti sei busti di marmo antichi, un crocifisso in bronzo proveniente dalla cappella del palazzo, un busto in bronzo e, unica statua a figura intera, l'*Orfeo*, definito però come un «Apollo che suona il violino»⁷⁹. Non è noto chi fu il primo acquirente della statua che ricompare in Francia nella collezione di Joseph Spiridon nei primi del Novecento e da lì attraverso la donazione del magnate Blumenthal, alla collocazione attuale.

NOTE

¹ Ho dato conto dei primi risultati della mia ricerca riguardante questa scultura in: D. PEGAZZANO, *Musica e scultura: l'Orfeo di Cristoforo Stati e l'Euridice fiorentina del 1600*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 98 (2009), pp. 81-89.

² Il brano è riportato da Kirkendale nel tentativo di stabilire la corretta successione delle prove e rappresentazioni dei due principali spettacoli promossi da Jacopo, la *Dafne* e l'*Euridice*: W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Me-*

dici: with a reconstruction of the artistic establishment, Firenze, 1993, pp. 194-195.

³ *Ibidem*.

⁴ A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Milano, 1904, vol. I, p. 48.

⁵ Il brano è tratto dal *Trattato della musica scenica*, scritto dal Doni tra il 1640 e il 1647 citato in SOLERTI, *Gli albori*... cit., p. 212.

⁶ Per questi e altri nomi si rimanda a T. CARTER, *Music and Patronage in Late Sixteenth-Century Florence. The case of Jacopo Corsi (1561-1602)*, in «I Tatti Studies» (1985), pp. 71-72 e anche alla documentazione raccolta in KIRKENDALE, *The Court Musicians*... cit., *passim*.

⁷ Cfr. CARTER, *Music and Patronage*... cit., p. 72. Per una ben documentata biografia di Giulio Caccini che riporta i numerosi episodi dalla sua vita legati a Jacopo Corsi si veda KIRKENDALE, *The Court Musicians*... cit., pp. 119-180.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Guicciardini Corsi Salviati (d'ora in poi GCS), *Libri di amministrazione* 82, c. 110r., (23 marzo 1603). D'ora in avanti, salvo indicazione contraria, tutti i volumi dell'archivio Corsi appartenenti alla serie denominata *Libri di amministrazione* saranno indicati con la sola numerazione. Verrà invece indicata l'appartenenza ad una serie diversa dell'archivio. Si segnala inoltre che alcuni dei volumi riportano una numerazione cosiddetta a specchio, pertanto le due diverse pagine recanti il medesimo numero saranno distinte con l'indicazione, abbreviata di destra (ds.) e sinistra (sin.). Tutte le date sono state riportate allo stile comune.

¹⁰ ASF, GCS, 448, c. 7 sin., (10 settembre 1605). Questo pagamento, così come quello riportato nella nota 11, sono effettuati dagli eredi di Jacopo dopo la sua morte, ma si riferiscono, ovviamente, ad anni precedenti.

¹¹ *Ivi*, c. 1 sin. e ds. (1604).

¹² CARTER, *Music and Patronage*... cit., p. 69.

¹³ A questi personaggi si possono inoltre aggiungere anche Michelangelo Buonarroti il giovane, Giovandomenico Peri il cosiddetto "poeta contadino" di Arcidosso, che gli dedicò il poema *Il Caos ovvero la guerra elementare*, il letterato fiorentino Francesco Cini, il poeta ariostesco veneziano Giovanni Soranzo. Per queste frequentazioni si veda P. MALANIMA, voce *Corsi, Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1983, 29, pp. 574-577 e CARTER, *Music and Patronage*... cit., pp. 70-71.

¹⁴ *Ivi*, p. 74.

¹⁵ Sul ruolo del Cigoli come scenografo della rappresentazione si rimanda a A.M. TESTAVERDE, *Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l'Euridice di Ottavio Rinuccini (1600)*, in «Medioevo e Rinascimento», XVII, n.s. 14 (2003), pp. 305-321.

¹⁶ Si veda all'Appendice documentaria n. 1.

¹⁷ Sull'argomento esiste una vastissima bibliografia ma per brevità rimando alle schede riassuntive relative

allo spettacolo redatte da M.A. Bartoli Bacherini in *Maria de' Medici (1573-1642) una principessa fiorentina sul trono di Francia*, a cura di C. CANEVA-F. SOLINAS, catalogo della mostra, Firenze, 2005, pp. 196-199, nn. II.30-II.33. E al saggio di R. SPINELLI, *Feste e cerimonie tenutesi a Firenze per le "Felicissime Nozze": nuovi documenti*, in *Maria de' Medici*... cit., pp. 137-139. Sulla partecipazione ed il ruolo di Jacopo Corsi in questo spettacolo si veda CARTER, *Music and patronage*... cit., pp. 76-77; IDEM, *Non occorre nominare tanti musici. Private patronage and Public Ceremony in Late Sixteenth-Century Florence*, in IDEM, *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*, e KIRKENDALE, *The Court Musicians*... cit., pp. 202-206. T. CARTER, *Rediscovering il rapimento di Cefalo*, in «Journal of Seventeenth-Century Music», IX, 1 (2003).

¹⁸ Bardo inoltre ebbe l'incarico di sovrintendere all'erogazione della dote di Maria de' Medici e fu nominato per questo, dal granduca Ferdinando, tesoriere maggiore. CARTER, *Music and Patronage*... cit., p. 66.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. *Catalogue of the collection of George and Florence Blumenthal*, New York, compiled by Stella Rubinstein-Bloch, II, *Sculpture and bronzes Medieval and Renaissance*, Paris, 1926, tav. XIX. La scultura mantenne la stessa attribuzione nel catalogo della mostra che venne dedicata, nel 1943 a New York, ad alcuni dei capolavori della collezione Blumenthal di recente acquisiti dal Metropolitan: si veda *Masterpieces in the Collection of George Blumenthal. Special Exhibition*, New York, 1943, fig. 14.

²¹ Si tratta dell'*Apollo Pitio* citato dal Baldinucci, che lo scultore fiammingo aveva realizzato per il palazzo di Averardo Salviati in via del Palagio (oggi via Ghibellina), che si trova oggi nella Walters Art Gallery di Baltimora. Cfr. D. PEGAZZANO, *Il Giasone di palazzo Zanchini. Pietro Francavilla al Museo del Bargello*, Firenze, 2002, p. 68.

²² Cfr. R. FOURNIER SARLOVÈZE, *Artistes Oubliés*, Paris, 1902, p. 50.

²³ Secondo la documentazione conservata nello stesso museo. Cfr. I. WARDROPPER, *Cristoforo Stati's Samson and the Lion. Florentine style and Spanish patronage*, in «Apollo», CL (1999), p. 37, nota 33.

²⁴ «nel palazzo ch'è oggi del Marchese Corsi un Orfeo di marmo in atto di sonare avanti Pluto bellissimo, di Cristofano da Bracciano». F. BOCCHI-G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677, ed. anastatica Bologna, 1974, p. 576.

²⁵ Il primo studio sullo scultore che comprende anche l'*Orfeo* di New York è quello di WARDROPPER, *Cristoforo Stati's Samson*... cit., p. 36.

²⁶ C. AVERY, *Cristofano Stati of Bracciano and Giambo-logna: 'Figure nude con si Bell'Arte Condotte' (Baglione)-New Discoveries*, in *Studies in Italian Sculpture*, London, 2001, pp. 323-338.

²⁷ *Ivi*, p. 323.

²⁸ ASF, GCS, 82, c. 8ov.

²⁹ In questo pagamento la statua viene identificata come un Apollo, ma presumibilmente si tratta di un errore di chi registrò il pagamento. "Al sig. Jacopo Corsi per conto di lire venti di moneta pagati di sua parola a Cristofano Stati scultore per conto di detto Jacopo pagar a buon conto del resto dilla figura fatta, cioè l'apollo...". *Ivi*, c. 120v. (10 dicembre 1601).

³⁰ Per l'importanza del mito di Orfeo nell'ambito musicale fiorentino si veda infatti KIRKENDALE, *The Court Musicians...* cit., pp. 209-210 ma anche, in precedenza, B. RUSSANO HANNING, *Glorious Apollo: poetic and Political Themes in the First Opera*, in «Renaissance Quarterly», XXXII, 4 (1979), p. 485. Per quanto riguarda invece la fortuna iconografica di questa figura nella simbologia medicea si veda: K. LANGEDIK, *Baccio Bandinelli's Orpheus: a political message*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», XX, 1 (1976), pp. 33-52.

³¹ Cfr. CARTER, *Music and Patronage...* cit., p. 77.

³² Per quello che fu uno dei principali eventi in seno a questi festeggiamenti si rimanda a: E. GARBERO ZORZI, *L'Argonautica, battaglia sull'Arno per le feste nuziali del 1608*, in *Il gran teatro del barocco* a cura di M. FAGIOLO, in *Atlante tematico del barocco in Italia*. 1. *Le capitali della festa*, Roma, 2007, pp. 116-127.

³³ «A spese della festa d'Arno lire 5 pagati a Pompeo Caccini ... a buon conto di carte peste». ASF, GCS, 438, c. non num., alla data del 6 settembre 1608. «... lire 20 pagati a Giulio Parigi portò Stefano Fantoni per un petto e una schiena e 18 spillacci di carta pesta per la barca ...». *Ivi*, c. non num., alla data del 12 novembre 1608.

³⁴ Cfr. *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' Serenissimi Principi di Toscana Cosimo de' Medici e Maria Maddalena d'Austria*, Firenze, 1608, p. 62.

³⁵ La stampa del Cantagallina con l'illustrazione della nave di Anfione è riprodotta in: *The illustrated Bartsch*, 44, *Italian Masters of the Seventeenth Century*, New York, 1983.

³⁶ Il palazzo apparteneva infatti ad un altro ramo della famiglia: nel 1565 vi abitavano gli eredi di Bernardo Corsi e nel 1598 risultava di proprietà di Jacopo di Simone Corsi. Per queste notizie si veda B. PREYER, *Il palazzo Corsi Horne. Dal diario di restauro di H.P. Horne*, Roma, 1993, pp. 31-44. Un altro palazzo Corsi era quello che oggi ospita il Circolo dell'Unione a Firenze. Riferito ad un progetto di Giorgio Vasari e fornito in facciata di un busto di Francesco I de' Medici attribuito a Giambologna, questo apparteneva allo zio paterno di Jacopo, Simone di Jacopo Corsi. Cfr., L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze, 1972, vol. I, pp. 189-192.

³⁷ Il palazzo, prima di essere acquistato da Bardo aveva subito diversi passaggi di proprietà: esso appartenne infatti dapprima ai Tornabuoni poi, dal 1563 a Lorenzo Ridolfi e da questi, nel giro di pochi anni, al cardinale Marco Sittico Altemps e al cardinale Ales-

sandro di Ottaviano de' Medici. Bardo Corsi acquistò il palazzo dagli eredi di quest'ultimo. L'edificio, soggetto a due importanti fasi di ristrutturazione nel Settecento e nell'Ottocento, appartenne ai Corsi fino al 1894, quando l'ultimo discendente diretto della famiglia, Bardo, lo vendette alla marchesa Maria Arconati Visconti che a sua volta nel 1913 lo cedette alla Banca Commerciale Italiana. Attualmente il palazzo ospita un residence di lusso e svariati negozi. Per le vicende del palazzo si veda innanzitutto GINORI LISCI, *I palazzi ...* cit., pp. 223-231; e F. GURRIERI, *Il palazzo Tornabuoni Corsi. Sede a Firenze della Banca Commerciale italiana*, Firenze, 1992. Sui lavori ottocenteschi dell'edificio che determinarono lo spostamento dell'originaria facciata di palazzo Corsi posta su via Strozzi a via Tornabuoni e il conseguente spostamento della loggetta progettata, per la consorte dei Tornaquici, dal Gigoli, che caratterizzava, e caratterizza, l'angolo sinistro dell'edificio, si veda: E. BARLETTI, *La Loggia Tornaquinci a Firenze*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVII, 2/3 (1993/1994), pp. 408-432.

³⁸ GINORI LISCI, *I palazzi ...* cit., p. 231, nota 16.

³⁹ Come si evince dalla descrizione contenuta nei libri delle decime dei Corsi. ASF, GCS, 929, cc. non num., Decime di Jacopo, Giulio e Bardo di Giovanni Corsi. Cfr. CARTER, *Music and Patronage ...* cit., p. 63.

⁴⁰ Il rinascimentale palazzo dei Boni, in parte abitazione degli stessi Corsi, si trovava nel punto in cui l'attuale via Brunelleschi confluisce in via dei Pecori, il cosiddetto Canto del Fornaio della Vacca. Per la storia di questo edificio e la sua originaria ubicazione si veda: A.P. DARR-B. PREYER, *Donatello, Desiderio da Settignano and His Brothers and 'Macigno' Sculpture for a Boni Palace in Florence*, in «The Burlington Magazine», 141 (1999), pp. 720-731.

⁴¹ La notizia di questo acquisto è resa nota da: CARTER, *Music and Patronage...* cit., p. 91, nota 22.

⁴² Nei libri di amministrazione dei Corsi compare più volte il nome di Giovanni e spesso in relazione a pagamenti effettuati da Jacopo per la partecipazione al gioco della pallacorda che il Medici organizzava nel suo palazzo in via del Parione. Quest'ultimo era divenuto di sua proprietà nel 1568, ma si trattava in origine del palazzo fiorentino del noto banchiere antimediceo Bindo Altoviti al quale era stato requisito nel 1555, in seguito all'appoggio da lui dato alla repubblica di Siena nella guerra che avrebbe condotto la città sotto il dominio mediceo. Per le vicende del palazzo in via del Parione cfr. D. PEGAZZANO, *Il Gran Bindo Uomo Raro et Singulare. La vita di Bindo Altoviti, in Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra a cura di A. CHONG-D. PEGAZZANO-D. ZIKOS, Milano, 2004, p. 11, nota 75 e p. 85, nota 27.

⁴³ Dall'atto di vendita della casa, acquistata dal medico Antonio di Vitale Medici per duemiladuecento fiorini, risulta che questa confinava: «à parte versus

Arno via Parionis à parte retro via dicta Parioncino e contra lodiom Dominorum de oricellarijs ab uno latere bona Domine Elisabetta de Vernaccis, et alio bona illorum de Ardinghellis infra predictos [...]». ASF, Notarile moderno 6773 (notaio Panfilo Guerrini), c. 143r.

⁴⁴ Nell'agosto del 1598 si imbiancano delle stanze in casa di Jacopo. ASF, GCS, 427, c. 186. Ancora nel 1603 gli eredi di Jacopo effettuano pagamenti per le sue spese, e tra questi quelli «per aver messa la casa redada in Parione...». ASF, GCS, 443, c. 64 (6 maggio).

⁴⁵ Si veda più oltre nel testo.

⁴⁶ «A Pompeo [Caccini] per resto delle arme in sala...A Romolo per ispeze di casa ne giorni della comedia...». ASF, GCS, 442, c. 11v., (23 gennaio 1599) «... a Pompeo pittore per due arme fatte...assetare...paramento di quoi la sala grande...più pelle di fregi per orlare una portiera per detta sala...a Gherardo angioioli per quoi d'oro hauiti da lui»; «...corami d'oro alti, e pelle a un fregio per la sala grande...»; ASF, GCS, 427, cc. 187r e v. (8 marzo 1599). Nell'aprile del 1600 Pompeo Caccini dipinge anche degli sgabelloni da statue. *Ivi*, c. 247r.; «A Lorenzo di Giovan Batista orpellaio lire 45 per cucitura e assettatura del paramento di cuoj d'oro per la sala grande...e per dieci pelle di fregi e per dua pelle d'argento per orlare una portiera...». ASF, GCS, 442, c. 34r., (17 dicembre 1599); «Al signor Jacopo lire 4 resi a maso per 2 maschere di gesso...». *Ivi*, c. 37r., (15 gennaio 1600); «...cuoj d'oro per parare la sala grande...». *Ivi*, c. 38v., (19 febbraio 1600).

⁴⁷ Si veda p. 30 in questo stesso volume.

⁴⁸ Per le scenografie "boscherecce" del Cigoli si rimanda a TESTAVERDE, *Nuovi documenti...* cit., pp. 315-316.

⁴⁹ «...per legatura di piu libri di musicha e carte rigate...». ASF, GCS, 442 c. 12r., (4 febbraio 1599); «A Maso per avere pagati è fachini per portature di strumenti à la mascherata». *Ivi*, c. 13r., (23 febbraio 1599, in CARTER, *Music and Patronage...* cit., p. 102, nota 109). «A Vincenzo organista Lire 56 resi a Gio. Batt. Galli a conto d'acconciature d'organi...». *Ivi*, c. 16r., (16 aprile 1599); «...a maso per racconciatura d'una tiorba...». *Ivi*, c. 16v., (20 aprile 1599); «Al Sig.^r Jacopo a Bartolomeo guantaio per piu paia di guanti serviti per il signor Jacopo e per la pastorale...». *Ivi*, c. 17v., (30 aprile 1599, in T. Carter, *Music and Patronage...* cit., p. 102, nota 110). «Al Signor Jacopo Lire 3 pagati a Cechino materasso per avergli spesi in più cose per le mascherate de satiri...». *Ivi*, c. 41r., (11 aprile 1600). «...pagati al guantaio più paia di guanti serviti per lui e la commedia di Dafne...». ASF, GCS, 427, c. 255r., (25 agosto 1600). «...lire 161...per più robe per dar cena al signor don Giovanni [de' Medici]...». *Ivi*, c. 250v. (20 settembre 1600). «...al nostro Jacopo Corsi a spese di casa lire 603...che per esservi fatto la comedia ci estato assai forestieri...». ASF, GCS, 409, c. 135 ds. (23 ottobre 1600).

⁵⁰ Sulla cronologia della *Dafne* e dell'*Euridice* si rimanda a CARTER, *Music and Patronage...* cit., p. 102, nota 110. Dove inoltre sono trascritte ulteriori registrazioni di pagamenti relative ai due eventi.

⁵¹ Ad esempio ne *Il Priorista Fiorentino* (1575), a proposito di Niccolò Gaddi e della sua Galleria si specificava: «la qual Galleria egli fabbricò sopra un suo casino, che con questo vocabolo si chiamano le case, che nella città da persone ricche sono abitate per diporto fuori delle case loro ordinarie». A.M. BANDINI, *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Medicae Laurentianae*, Firenze, 1764, vol. IV, p. XXIV.

⁵² Come riportato da GINORI LISCI, *I palazzi...* cit., p. 147. Sul coinvolgimento di Giovanni de' Medici nel teatro cfr. S. MAMONE, *Firenze e Parigi: due capitali dello spettacolo per una regina; Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo, 1987, p. 81.

⁵³ ASF, GCS, 409, c. 152.

⁵⁴ ASF, GCS, 443, c. 51.

⁵⁵ Per il termine cfr. BORGHINI, *Il Riposo...* cit., p. 611; per il mostro marino si veda D. HEIKAMP, *Il Nano Morgante nel giardino pensile degli Uffizi*, in *Giambologna, gli dei...* cit., pp. 294.

⁵⁶ «Al signor Jacopo Corsi pagati a Lorenzo della Nera detto il Frullani per mano di Giulio Carraresi disse detto Lorenzo per valuta di 6 capitelli e 6 base dorate...». ASF, GCS, 409, c. 166 ds. (3 marzo 1601).

⁵⁷ ASF, GCS, 448, c. 13.

⁵⁸ La grotta si trovava nel giardino del palazzo Gondi a Parigi, poi divenuto Hotel Condé in Faubourg Saint Germaine, e la statua fu tanto ammirata, secondo Balducci, dal re Enrico IV, da determinare la chiamata dello scultore in Francia. Cfr. PEGAZZANO, *Il Giasone...* cit., p. 70.

⁵⁹ Per il Gondi si veda M. DE CORBINELLI, *Histoire généalogique de la maison de Gondi*, Paris, 1705, vol. I, pp. 256-260.

⁶⁰ ASF, GCS, 410, c. 65 sin.

⁶¹ Queste sculture vengono menzionate nei documenti relativi all'acquisto del palazzo: «per la presente si dichiara come l'ill.mo et Ecc.mo sig. don Bernadetto Medici vende al molto illustre sig.^r Bardo Corsi la casa del detto sig.^r Bernadetto posta in Firenze...con tutte le sue appartenenze e cose solite tenersi con detta casa grande, con il mercurio nel cortile, e teste di marmo, e quante a l'altre statue e pitture si rimettono al giudizio...quali debbono comprendersi detta vendita e quali no». ASF, GCS, Il parte, versamento 1992, ins. 1. La presenza del *Mercurio* di Zanobi Lastricati ed i suoi spostamenti all'interno delle proprietà dei Corsi erano già state accennate da Ginori Lisci (*I palazzi...* cit., p. 224, nota 4) ma per ulteriori informazioni sulla scultura si rimanda a: M. SPALLANZANI, *The Courtyard of the Palazzo Tornabuoni-Ridolfi and Zanobi Lastricati's Bronze 'Mercury'*, in «Journal of the Walters Art Museum», 37 (1978), pp. 6-21 e la scheda ad essa relativa di A. Boström, in *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, catalogo della mostra, a cura di M. CHIARINI-A.P. DARR-C. GIANNINI, Milano, 2002, pp. 218-219, cat. nr. 78. Più in generale sulla collezione di scultura di Lorenzo Ridolfi, alla quale appartenevano questi busti in marmo, si

veda: A. BOSTRÖM, *Ludovico Lombardo and the taste for the all'Antica Bust in Mid-Sixteenth-Century Florence and Rome*, in *Large Bronzes in the Renaissance*, a cura di P. MOTTURE, New-Haven-Londra, 2003, pp. 155-179.

⁶² Si veda p. 32 in questo stesso volume.

⁶³ Per i termini: «... a maestro Tommaso del Frate... per rizzare i termini del cortile...». ASF, GCS, 438, cc. non num., alla data del 12 giugno 1610; per il gallo: «...a Horatio Mochi per acconciatura d'un gallo in pietra in sul cortile». *Ivi*, alla data del 14 febbraio 1609.

⁶⁴ «...lire 56 portò Horatio Mochi a buon conto di fare un arme di pietra sopra la porta di drento del cortile...». *Ivi*, alla data del 26 aprile 1610; «...A Horatio Mochi lire 42...a buon conto d'un'arme grande di pietra che fa...». *Ivi*, alla data del 12 giugno 1610.

⁶⁵ Che lo stemma Corsi fosse opera del Mochi era già noto a Balducci. Cfr. F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. cons. a cura di F. RANALLI, Firenze 1845-1847; rist. anast. A cura di P. BAROCCHI, Firenze 1974-1975, vol. IV, p. 424. Per una biografia del Mochi si rimanda a: A. BROOK, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, catalogo della mostra, Firenze, 1986, pp. 128-129.

⁶⁶ ASF, GCS, 438, cc. non numerate, alla data del 6 ottobre.

⁶⁷ *Ivi*, alla data del 17 settembre.

⁶⁸ Cfr. GINORI LISCI, *I palazzi* ... cit., p. 229.

⁶⁹ Tutta la vicenda relativa alla storia della vasca è ampiamente illustrata da Fabrizio Paolucci nella scheda ad essa relativa in *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, 1997, p. 40.

⁷⁰ ASF, GCS, 438, cc. non numerate, alle date. Il pagamento al Balsimelli è registrato anche in: GCS, 449, c. 132 (maggio 1612): «... a Alessandro Balsimelli ... a buon conto per acconciare la pillla dell'orto della casa...».

⁷¹ Si veda più oltre nel testo.

⁷² Per questi inventari si veda nell'ordine: ASF, GCS, 574, cc. non numerate (inventario compilato alla morte di Antonio di Giovanni Corsi nel 1679); ASF, GCS, 606, c. 2v (inventario del 1685, pubblicato da GURRIERI, *Il palazzo* ... cit., p. 145); ASF, GCS, II parte, versamento del 1992, 5, c. 15r (inventario del 25 aprile 1747).

⁷³ La figura di Lorenzo verrà trattata nell'ambito del mio prossimo studio dedicato alla quadreria Corsi.

⁷⁴ ASF, GCS, 493, c. 101r.

⁷⁵ In questa sala del palazzo il pilo di marmo sarà nuovamente "ripulito" (forse a causa degli affioramenti di umidità che tuttora affliggono il manufatto) nel 1655, per incarico dell'altro figlio di Jacopo, Giovanni Corsi: «lire 2.19.1 pagati in opere à Francesco Reali per ripulitura del pilo rosso che in sala d'Orfeo». ASF, GCS, 472, c. 58 ds.

⁷⁶ F.M. GUALTEROTTI, *Imeneo. Epitalamio di Francesco Maria Gualterotti nelle felicissime nozze degli illustrissimi SS. Marchese Giovanni Corsi, e Lucrezia Salviati*, Firenze 1628, pp. 12-13.

⁷⁷ C. PIZZORUSSO, *Il Ratto del secolo. Da Bandinelli a Giambologna*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, Firenze, 2000, p. 230.

⁷⁸ G. CACCINI, *Le nuove musiche*, 1602 citato da KIRKENDALE, *The Court Musicians*...cit., p. 143.

⁷⁹ ASF, GCS, II° versamento 1249, II° inserto, c. non num.

II.

DIPINTI E SCULTURE PER JACOPO CORSI

L'*Orfeo* fu l'ultima, e la più importante, delle opere che Cristoforo Stati realizzò per Jacopo Corsi. Nel dicembre del 1602 infatti la vita di Jacopo si interruppe improvvisamente, suscitando sconcerto e pietoso cordoglio nel mondo culturale fiorentino, mettendo termine ad anni di intensa e appassionata partecipazione intellettuale.

Sebbene le attività e le committenze in campo musicale di Jacopo sopravanzino probabilmente in quantità e qualità tutte le altre, come si evince dall'accurato studio di Tim Carter e com'è logico aspettarsi da parte di un simile personaggio, appartenente ad una cerchia culturale tanto peculiarmente connotata, tuttavia anche le altre iniziative artistiche meritano di essere analizzate.

L'inedito inventario dei beni di Jacopo redatto nel 1603, qui riprodotto in *Appendice*, compendia con chiarezza i caratteri di una raccolta artistica che appare quantitativamente di media entità. Dobbiamo tuttavia sottolineare che gli acquisti di opere d'arte condotti da Jacopo specialmente nell'ultima decade della sua vita inducono ad ipotizzare che l'allestimento di una collezione vera e propria fosse appena agli inizi. Le notizie che si possono desumere da questo documento possono inoltre essere completate, o spiegate, dalle informazioni contenute nei libri dell'amministrazione Corsi, dove quasi tutto ciò che veniva comprato e commissionato era registrato con l'accuratezza tipica della contabilità di una famiglia di mercanti.

All'interno di questo inventario si deve innanzitutto rimarcare la notevole presenza di strumenti musicali, com'era del resto lecito aspettarsi in casa Corsi. Molti sono gli strumenti elencati e di ogni tipo, descritti con una precisione che non può essere casuale in questo contesto. Vi figurano dagli strumenti a fiato, come cornetti, pifferi, flauti "rufoli [zufoli] turcheschi" e "fistule di canne" – queste ultime si immaginano necessarie alla rappresentazione di pastorali come la *Dafne* o come la "mascherata di Pan" allestita da Jacopo nel 1586¹ – a quelli a corda: chitarre, viole e violini (una "muta" di essi risulta tanto pregiata da essere venduta alla guardaroba di Ferdinando), liuti, un "liutone", lire, tre "arponi", tiorbe, una cetra. I clavicembali erano ben sei e tre gli organi, di cui due definiti grandi². Anche nelle ville di Sesto e di Montughi si trovavano strumenti musicali (viene ricordata la presenza di un clavicembalo in ciascuna di esse), mentre alcuni strumenti risultano in prestito a vari personaggi³. Per quanto anche in altre raccolte contemporanee, come quelle già citate dei Sirigatti o di Bernardo Vecchietti, fossero presenti strumenti musicali, alcuni probabilmente solo collezionati, altri invece effettivamente usati a segno di un costume ormai penetrato a fondo nella società cinquecentesca, qui siamo davanti ad una abbondanza e varietà che da sole potrebbero testimoniare quale fosse la principale occupazione del loro proprietario.

Il quadro offerto dal nucleo degli strumenti musicali viene completato dalla presenza di oggetti e costumi di scena: come le «otto capre di legno per fare palchi da comedie» o i «dua

abiti da plutone e da orfeo» e i «dieci abiti da ninfe di drappi d'oro», termini che non possono che riferirsi ai costumi serviti per l'*Euridice*, evidentemente rimasti in possesso di Jacopo perchè facenti parte di quegli apparati per l'opera che erano stati da lui direttamente finanziati. Tra l'altro questi costumi non vengono venduti, come accadrà ad esempio per alcuni degli abiti del defunto, ma rimarranno, significativamente, di proprietà dei suoi eredi.

Oltre a queste tipologie di oggetti, che connotano maggiormente la collezione, l'inventario registra occorrenze più usuali in una raccolta fiorentina di questo periodo. I dipinti elencati dall'inventario, solo alcuni forniti dell'indicazione dell'autore, sono quelli appartenenti alla tradizione della pittura fiorentina della prima metà del Cinquecento, di cui era alta la richiesta allo scorcio del secolo: sono elencate due *Madonne*, rispettivamente di Andrea del Sarto e Jacopo da Pontormo, due "fregi di pitture" di Francesco Salviati e un *san Giovanni Decollato* del Puligo⁴. Per il resto si registra la presenza di una serie numerosa di ritratti di uomini illustri, ennesimo riflesso della gioviana medicea, e di quelli dei componenti la cerchia familiare, oltre a diversi "paesi di Fiandra". Per alcuni dei dipinti inventariati nel 1603 si possono rintracciare i pagamenti nei libri dei conti dei Corsi, pagamenti in parte rinvenuti da Carter, e riportati nelle note del suo denso saggio. Le commissioni a svariati pittori si intensificano nei tre anni precedenti il 1587, anno in cui ebbe luogo il primo matrimonio di Jacopo con Settimia Bandini. In vista di questo evento la casa di famiglia in via della Vacca venne sottoposta ad una serie di migliorie e di nuovi arredi che coinvolsero pittori, legnaioli e tappezzeri. Mentre la menzione di tipologie di ambienti, quali lo scrittoio o la guardaroba, che connotano gli spazi della casa destinati alla collezione, indicano come ormai ampia e matura la ricezione di questi modelli allestitivi⁵.

Per la scelta dei suoi artisti Jacopo Corsi mostra una spiccata predilezione per quelli che oggi definiamo, con una fortunata e calzante espressione, come "pittori dello Studiolo", in gran parte formati nella bottega di Ridolfo del Ghirlandaio o del suo erede, Michele Tosini e successivamente legati alle imprese fiorentine degli anni Settanta, dominate dalla figura di Giorgio Vasari. Del gruppo facevano anche parte personalità magari non di primissimo piano ma comunque in grado di soddisfare, a costi non eccessivi, le esigenze di decorazione e di arredo del patriziato fiorentino e di collezionisti appassionati, come si può ricavare dalle pagine ad essi dedicate de *Il Riposo* di Raffaele Borghini.

Se Jacopo, alle prese con la sue prime committenze importanti affida la decorazione affrescata del suo scrittoio di Sesto, al pittore Tommaso del Verrocchio⁶, in seconda battuta compare, tra i suoi artisti, Alessandro Fei detto del Barbiere. Costui già dal 1575, aveva lavorato per la famiglia Corsi, in quanto autore della pala d'altare per la cappella di famiglia in Santa Croce⁷. Il pittore, noto per aver operato per la cerchia dei collezionisti descritti da Raffaele Borghini, è documentato per alcuni "quadretti" realizzati per Jacopo nel 1582, quando il Corsi, raggiunta la maggiore età e con questa l'indipendenza economica, inizia a commissionare opere d'arte⁸. Due anni più tardi il Fei dipingerà inoltre per Jacopo due "targhe" e la "cassa d'uno strumento"⁹.

Insieme al Fei, nei primi anni Ottanta, compare Francesco del Brina, l'operato del quale è ancora poco conosciuto, come poco indagata risulta la sua attività di ritrattista. Per Jacopo il pittore eseguì appunto due ritratti, ambedue nel 1583: di uno di essi è detto soltanto che si trattava di un personaggio femminile¹⁰, mentre il secondo raffigurava lo zio del nostro, Si-

mone Corsi ¹¹. Costui era stato, nel 1574 luogotenente dell'Accademia del Disegno, un incarico che può averlo messo in contatto con molti di questi artisti, facilitando così le successive commissioni di Jacopo.

Sempre in questi anni Ottanta Niccolò Betti, altra personalità che, come il Fei, aveva partecipato alla decorazione dello Studiolo, esegue due quadri di cui non è specificato il soggetto e un dipinto di grandi dimensioni raffigurante un *Giudizio di Paride* ¹². Due anni più tardi, siamo nel 1587 e Jacopo, come già detto, è impegnato a far riarredare e decorare la sua casa in occasione del matrimonio con Settimia Bandini, il Betti dipinge dei festoni e un'«arme con scudo fatto di nuovo con l'arme de' Corsi e Bandini» ¹³. In contemporanea anche alcuni ambienti della casa sono arricchiti di decorazioni realizzate da un Giusto «dipintore fiammingo» che potrebbe essere identificato con Giusto Utens, finora noto quasi esclusivamente per la famosa serie delle lunette con le ville medicee e che qui appare invece impegnato nella decorazione di una residenza privata ¹⁴.

Il Betti lavorò svariate volte, nel corso degli anni per Jacopo, impegnato tra l'altro nella fattura di costumi e altri apparati necessari al Corsi quando partecipava a qualche festeggiamento mediceo. Nel 1588, in occasione delle nozze del granduca Ferdinando, il pittore venne pagato per «pitture per la sbarra» ¹⁵, vale a dire il torneo cavalleresco organizzato nel cortile di palazzo Pitti, per il quale probabilmente Jacopo aveva fatto preparare un carro allegorico ¹⁶.

Circa dieci anni più tardi il Betti risulta ancora vicino a Jacopo al quale vende «3 paesi di Fiandra e un quadretto d'un Narciso» ¹⁷. Mentre nel 1601 il pittore, attestandosi su generi pittorici più aggiornati, procura al Corsi «un quadro di paesi e frutta» ¹⁸.

Nel 1587 il Corsi acquista «16 teste d'uomini...di pittura con ornamento di noce», parte di quei 42 ritratti di uomini illustri che compaiono nell'inventario ma per i quali non viene indicato l'autore. Molti dei ritratti di Jacopo e dei suoi famigliari elencati nell'inventario del 1603 possono invece essere fatti risalire a Santi di Tito, ma nessuno di questi è stato finora identificato. Il pittore è presente nei libri contabili dei Corsi già dal 1583, quando per Giulio, fratello di Jacopo e Bardo, il pittore realizza un ritratto di Amerigo Vespucci ¹⁹. Un anno più tardi viene remunerato per i ritratti di Giovanni e Antonio Corsi, mentre nel 1586, lo stesso Giulio Corsi, alla vigilia del suo viaggio in Spagna al seguito di don Piero de' Medici, lo incaricò di un ritratto del principe, che difatti troviamo elencato nell'inventario. Lo stesso Giulio, morto nel 1586 proprio durante questo viaggio spagnolo, sarà ritratto dal pittore nel 1590 per volontà dei fratelli. I rapporti tra l'artista ed i Corsi, ed in seguito della sua bottega, si protrassero per molti anni, ed in pratica Santi di Tito sembra essere stato, come giustamente notava Carter, il ritrattista ufficiale della famiglia ²⁰. Nel 1592 egli eseguì, affinché venisse inviato a Roma ai nonni materni, il ritratto della figlia di Jacopo, Giulia di un anno, l'unica natagli dalla prima moglie Settimia Bandini morta in quell'anno. Mentre nel 1596 è la volta della seconda moglie, Laura Corsini, sposata due anni prima, e nel 1600 di un'altra figlia, Alessandra. Lo stesso Jacopo verrà effigiato insieme al primo figlio maschio, Giovanni, probabilmente poco prima della morte ²¹.

Assiduo di casa Corsi fu anche, come accennato, il pittore Pompeo Caccini, il figlio del musico Giulio Caccini, ad ulteriore conferma degli stretti contatti tra le due famiglie. Pompeo

è menzionato a più riprese nei documenti: l'artista viene ad esempio ricompensato nel 1600 per la realizzazione di due dipinti, un *san Giacinto* e un «quadretto d'una Nunziata»²² e per la decorazione di mobili e sgabelloni²³. Infine, il catafalco per il funerale solenne di Jacopo venne decorato con figure «di più morte» dallo stesso pittore²⁴.

Le frequenti commissioni di opere d'arte da parte di Jacopo non erano il solo mezzo da lui impiegato per arricchire la sua raccolta, ma egli procedette anche ad una serie di acquisti le cui modalità sono utili, fra l'altro, a farci comprendere i diversi aspetti del mercato artistico fiorentino di quel tempo. Le aste della Magistratura dei Pupilli, organo che, com'è noto, tutelava i diritti ereditari degli orfani di minore età, risultano essere state per i Corsi una frequente fonte di approvvigionamento di opere d'arte o di mobilio pregiato: a più riprese sia Jacopo che Bardo, che continuerà a rivolgersi alle aste anche al momento della formazione della galleria del nuovo palazzo Corsi, comprano dipinti, suppellettili, sculture di piccolo formato. Nel 1598 ad esempio Bardo acquista un quadro di cui non viene specificato né autore né soggetto²⁵. Lo stesso anno Jacopo se ne procura altri due, uno dei quali con la raffigurazione delle *Nozze di Alessandro*²⁶, di un autore non identificato e a questi fanno seguito «un Padiglione e una testa di marmo»²⁷. I Corsi disponevano inoltre di alcuni intermediari che a più riprese procurarono opere d'arte sia di scultura che di pittura²⁸.

Rispetto ai dipinti, il posto di maggior rilievo in casa Corsi spettava agli arazzi, appesi in gran numero, insieme ai cuoi dorati e impressi, alle pareti delle stanze e delle sale delle loro abitazioni. Jacopo, e soprattutto Bardo, come si desume dai libri dell'amministrazione, acquistano arazzi in gran quantità, dai primi anni Novanta in avanti. Ad esempio nel 1595 Jacopo compra da Filippo Bellini «3 pezzi di arazzi a boscaglie» seguito pochi mesi dopo da Bardo che paga per 23 pezzi, ed insieme i due fratelli acquisteranno «nove pezzi di panno d'arazzi, a figure grande di filaticcio... comperi da Jacopo Pellegrini, disse esserne del marchese Vitelli...», dove erano raffigurati boscaglie e animali²⁹. Gli stessi tessuti che si troveranno elencati nell'inventario, insieme ad alcuni pezzi figurati come l'arazzo con il *Giudizio di Salomone*. Si trattava di pezzi pregiati provenienti in gran parte dall'arazzeria medicea, che Bardo acquista anche per conto di altri nella sua veste di mercante³⁰.

La scultura, così come emerge dall'inventario e, soprattutto, dai libri dell'amministrazione Corsi, aveva, nelle residenze di Jacopo un ruolo ed un'importanza non secondari, come si è già visto con il caso dell'*Orfeo*.

Nell'inventario sono citate diverse sculture: tre figure di marmo «al naturale», una *Cerere* e due statue di *Apollo*, di cui una certo da identificarsi con l'*Orfeo* dello Stati. Sono presenti anche una *Venere* di terracotta e la «statua di marmo di un bambino», forse il *Cupido* antico che sarà restaurato qualche anno più tardi da Andrea Ferrucci per conto di Bardo Corsi³¹. Quattro torsi di marmo, di cui tre antichi, un bassorilievo di una donna in marmo, un'aquila, dello stesso materiale, ed un «bambino di bronzo sopra un delfino», completano un primo gruppo delle sculture di Jacopo, delle quali non viene purtroppo fornita la disposizione all'interno della sua casa. Un secondo consistente gruppo era quello formato dai busti in marmo, sia moderni che antichi, questi ultimi fatti venire da Roma e restaurati dal Caccini e dallo Stati³². Un altro piccolo nucleo di sculture, una statua ed un busto in marmo, «una statua di getto senza braccia» e «un troncone di marmo lavorato», era

collocato nelle stanze della villa di Sesto, probabilmente nel salone principale, esposte insieme a ventiquattro ritratti³³.

Tutte queste opere, eccettuati i pezzi conservati nella villa, dovevano essere divise tra la casa di via della Vacca e il casino di Jacopo in via del Parione. Nell'inventario si distingue infatti tra un primo gruppo di opere, tra cui un primo e più consistente nucleo di sculture, oltre a tutti gli strumenti musicali e qualche dipinto, che si specifica essere di esclusiva proprietà di Jacopo, ed un secondo dove sono compresi gran parte dei ritratti di famiglia, degli arazzi e dei paramenti in cuoio, che invece risultano essere in comune tra i due fratelli. Si può dunque ipotizzare che questa suddivisione coincidesse, almeno in parte, con una diversa ubicazione di questi oggetti: il primo gruppo nel casino di Parione ed il secondo nella comune casa familiare di via della Vacca.

L'interesse che Jacopo sembra manifestare per la scultura, che si concretizzerà in svariate commissioni ed acquisti, può essere stato generato non solo da ragioni di "rappresentanza", di manifestazione di un fasto ed una ricchezza che solo una ben congeniata esposizione statuaria potevano fornire, ma anche da una volontà di far rivivere, in parallelo a quanto egli andava operando per la musica, la magnificenza delle dimore degli antichi, dove questa musica era nata ed era stata eseguita.

In ogni caso, Jacopo in questo suo rivolgersi alla scultura per connotare in senso aulico le proprie residenze, non fece altro che porsi su una linea già tracciata dal padre e da suo zio Antonio, che, in parallelo ad una crescente affermazione economica e sociale del loro casato, avevano già iniziato ad uniformarsi ai gusti della committenza medicea, arredando di sculture, come si vedrà, il loro giardino di Sesto.

Le acquisizioni di opere di scultura, stando alle registrazioni contabili, hanno inizio nel 1584, Jacopo, avendo da poco raggiunto la maggiore età e la libertà nella gestione del suo patrimonio, procede nell'acquisto di pezzi destinati appunto ad essere inizialmente collocati nella casa di famiglia. In quell'anno egli compra infatti due grandi termini in pietra, per i quali non viene specificato il soggetto, che facevano parte della decorazione del famoso giardino di don Luigi di Toledo a Firenze, la cui dispersione e successivo reimpiego, rappresentano un caso interessante della storia della scultura cinquecentesca fiorentina.

Noto per la monumentale fontana scolpita da Francesco Camilliani, il giardino venne privato di questa e delle altre sue sculture nel 1573 quando il Toledo, gravato di debiti e in quel momento interessato all'allestimento del giardino della sua villa napoletana, le vendette al Senato di Palermo. Nel giardino era però rimasta una fontana più piccola e forse altre decorazioni scolpite, probabilmente dovute allo stesso Camilliani, che don Luigi, nel 1581 avrebbe voluto trasferire nel suo giardino partenopeo. Ma le cose andarono diversamente e poiché il Toledo, a causa del contrastato acquisto del terreno per la costruzione del giardino, aveva da anni un contenzioso con le monache del confinante convento di San Domenico del Maglio, si vide requisire queste residue sculture che vennero messe in vendita dalle stesse monache³⁴. La fontana più piccola, come reso noto da Zangheri, venne così acquistata nel 1581 da Antonio Salviati che la collocò nel suo giardino del casino dei Pinti, dove è ricordata come una «fonte grande di marmo e misti con statua»³⁵.

Le notizie tratte dall'archivio dei Corsi aggiungono ora nuove informazioni sulla sorte di ciò che era rimasto dell'arredo scultoreo di questo giardino: sappiamo infatti che le mo-

nache vendettero anche quattro termini di pietra scolpita, non sappiamo se parte della decorazione di questa seconda fontana, oppure provenienti da altre zone del giardino. Due di questi vennero acquistati da Francesco Martelli che li utilizzò per la fontana di un suo giardino, mentre altri due divennero proprietà di Jacopo Corsi e murati sulla porta della sua casa fiorentina di via della Vacca³⁶, e dal 1607 come si è visto, nel cortile del nuovo palazzo acquistato da Bardo³⁷.

Pochi anni dopo questo primo acquisto Jacopo iniziò a commissionare opere di scultura, instaurando nel contempo un duraturo rapporto con un gruppo di personalità artistiche che opereranno per lui in vario modo.

Nel luglio del 1587, compare, nei libri della contabilità familiare, il nome di «maestro Giovanni Scherano scultore» incaricato di scolpire la testa in marmo del fratello di Jacopo, Giulio Corsi³⁸. Il motivo che generò la commissione è certamente da imputarsi al fatto che costui, recatosi nel 1586 a Madrid come parte del seguito di don Pietro de' Medici, era morto nella capitale spagnola poco tempo dopo il suo arrivo³⁹, e Jacopo si preoccupava dunque di preservarne l'effigie⁴⁰. Poco più tardi inoltre Jacopo farà tornare il corpo del fratello dalla Spagna, per poterlo seppellire nella cappella di famiglia nella chiesa di Santa Croce, chiedendo per questo motivo a Giovanni Antonio Dosio, un progetto per una tomba⁴¹.

Quest'ultimo non venne realizzato e non ne conosciamo il motivo, mentre l'incarico di scolpire il busto di Giulio Corsi passò dallo Scherano a Giovanni Caccini. La causa di questo cambiamento è imputabile alla morte dello Scherano, sopraggiunta nel settembre del 1588. Lo scultore era infatti quel Giovanni di Scherano Fancelli, che deve la sua identificazione a Louis Waldman che ne ha chiarita l'attività⁴². Attivo presso la corte granducale come restauratore di antichità, incarico che ottenne nel 1581 insieme a Caccini per il tramite di Niccolò Gaddi, l'artista operò, sempre in questo campo, anche per alcuni committenti privati, come Jacopo di Alamanno Salviati e probabilmente per lo stesso Gaddi⁴³. Fu inoltre autore di sculture di dimensioni monumentali, come un perduto *Apollo* per il palazzo del Nero e il bel *Giove giovane* oggi in palazzo Martellini a Firenze⁴⁴.

La notizia del lavoro per i Corsi si aggiunge così ai pochi dati finora conosciuti su questo artista e, per quanto riguarda questo studio, risulta interessante poiché ci mostra un Jacopo Corsi orientato, per le sue prime commissioni autonome, verso l'ambiente dei restauratori granducali e quindi verso la cerchia del Caccini e conseguentemente del Dosio, primo maestro di questo scultore. Il fatto che nel 1590 Jacopo chiedesse all'architetto il disegno di una tomba per il fratello non può essere casuale. Negli anni Ottanta infatti Dosio stava portando a compimento il sontuoso sacello per i Niccolini in quella stessa chiesa di Santa Croce dove anche i Corsi possedevano una cappella⁴⁵. La suggestione esercitata dai preziosi marmi policromi commessi che caratterizzavano la cappella dei Niccolini, presenti anche nelle coeve cappelle Gaddi in Santa Maria Novella e Salviati in San Marco, dovette essere forte, tanto da indurre il Corsi a rivolgersi allo stesso architetto, sebbene, per un progetto di minor costo. Alla cerchia del Dosio, non a caso, ricorreva in questo periodo anche Bardo Corsi, per soddisfare il medesimo gusto per i lavori di commesso di marmi pregiati. Nel novembre del 1587 risalgono i suoi primi pagamenti a «Maestro Giulio d'alessandro Balsimelli ... intagliatore di pietre» per «un tavolino di marmi»⁴⁶. Il settignanese Giulio di Alessan-

dro Balsimelli, appartenente ad un longeva bottega di intagliatori di commesso di marmi e pietre dure, era legato al Dosio da vincoli di lavoro e di amicizia. L'architetto, in una sua lettera del 1588 raccomandava il figlio di Giulio a Giovanni Niccolini, e quest'ultimo, certo consigliato dell'architetto, aveva impiegato il Balsimelli nella fattura della mensa dell'altare per la sua cappella nel 1584⁴⁷.

Il Balsimelli venne remunerato dai Corsi, sia Jacopo sia Bardo, almeno fino al 1602, evidentemente non solo per questo tavolino di commesso, ma per altri simili lavori. Nell'inventario del 1603, sono elencati diversi tavolini di marmo mischio⁴⁸, e ancora nel 1611 gli eredi di Jacopo si trovavano a pagare un «maestro Antonio d'Alessandro di berto intagliatore di marmi per havere finito di commettere e lustrare un tavolino commesso tutto d'alabastro con cornice di marmo nero...» già commissionato dal Corsi⁴⁹. Inoltre, come si è visto, nel 1612 uno dei figli di Giulio, Alessandro Balsimelli, si occupò, insieme ad Orazio Mochi, per incarico di Bardo Corsi, del restauro della grande vasca antica di porfido utilizzata come fontana per l'*Orfeo* di Cristoforo Stati, ricollocato nel giardino del nuovo palazzo Corsi di via Tornabuoni.

In seguito all'opera condotta per i Niccolini e per i Corsi, Balsimelli dovette incrementare il numero dei suoi incarichi presso l'aristocrazia fiorentina, specializzandosi nella creazione di preziosi tavolini di commesso. Lo stesso Giovanni Niccolini si farà realizzare ben otto di questi lussuosi oggetti⁵⁰.

Il principale tramite dei rapporti tra i Corsi e il Dosio dovette essere appunto Giovanni Caccini a sua volta entrato nell'*entourage* dei Corsi attraverso gli stretti legami esistenti tra Jacopo ed il celebre musico Giulio, fratello dello scultore. Di questi e di suo figlio Pompeo, che alla morte di Jacopo ne dipingerà il catafalco⁵¹ si è detto, per quanto invece riguarda lo scultore lo stesso Baldinucci, nella biografia dedicata a Giovanni, sottolinea che proprio da questa parentela, insieme alla perizia dimostrata nei restauri per i Medici e per Niccolò Gaddi, fossero derivati all'artista incarichi presso i nomi illustri dell'aristocrazia fiorentina:

«Con queste e altre simili abilitadi, e col favore eziandio che gli apportava Giulio suo fratello, detto Giulio Romano, allora celebre musico della casa serenissima, e coll'ottima maniera del suo tratto, fecesi tanta apertura presso i nostri cittadini, che poi dopo qualche tempo poche furono le occasioni di nobilissimi lavori che non giungessero nelle sue mani...»⁵².

Jacopo Corsi si era rivolto al Caccini almeno dall'agosto del 1588 per la fattura del busto in marmo del padre Giovanni, scomparso molti anni addietro, ma, allorché nel settembre dello stesso anno morì, come si è detto lo Scherano, anche il busto di Giulio Corsi, per il quale era già stato acquistato il marmo, passò al Caccini che difatti troviamo remunerato per entrambi i lavori nell'ottobre del 1589⁵³.

Questi due busti, realizzati dunque a breve distanza l'uno dall'altro, figurano nel 1603 nell'inventario dei beni di Jacopo (anche se non ne è precisata la collocazione) e sono acquistati dal fratello Bardo che li collocherà pochi anni dopo nel palazzo di via Tornabuoni. Qui i numerosi inventari succedutisi nel tempo registrano difatti la presenza di vari busti in marmo nelle diverse sale dell'edificio.

I ritratti di Giovanni e Giulio Corsi potrebbero essere identificati con due sculture oggi conservate nel castello reale di Varsavia, due busti in marmo già riferiti con verosimiglianza a Giovanni Caccini (Figg. 6, 7) e che, dalla loro apparizione sul mercato artistico, sono sempre stati considerati in coppia. Le due sculture sono da poco tempo approdate nel museo polacco, dove sono inventariate come i ritratti di Cosimo I de' Medici ed un altro sconosciuto esponente della stessa famiglia⁵⁴. I busti provengono dalla collezione del pittore fiorentino Edoardo Gelli, venduta all'asta a Firenze nel 1910⁵⁵. Qui furono visti dal Venturi che li riferì giustamente al Caccini⁵⁶. Le successive peregrinazioni delle due opere sul mercato artistico ne hanno però per molto tempo impedito uno studio approfondito⁵⁷.

Intanto è chiaro che la loro identificazione come ritratti medicei è priva di ogni verosimiglianza mentre alcuni fatti, anche se per ora non risolutivi, mi portano ad ipotizzare la loro provenienza dal palazzo fiorentino dei Corsi, considerandoli altresì come i ritratti di Giovanni e di Giulio scolpiti da Caccini nel 1588-1589. Intanto non mi pare possano sorgere dubbi sul riferimento delle due opere a questo artista per l'analogia stilistica tra queste e i busti in marmo dello scultore risalenti agli anni Ottanta del Cinquecento, sebbene il ritratto del personaggio più vecchio appaia di una qualità più bassa rispetto all'altro⁵⁸. I due effigiati raffigurano un uomo maturo, quale era appunto Giovanni Corsi, abbigliato secondo la moda del suo tempo, ed un personaggio più giovane con una foggia di abito più aggiornata. Giulio Corsi morì difatti nel 1586, quando non aveva ancora raggiunto i trent'anni. Tuttavia, ciò che potrebbe comprovare la provenienza dalla collezione dei Corsi è la tipologia del piedistallo in marmo bianco sul quale poggiano ambedue le sculture. Questo, che appare sufficientemente elaborato da presumere una sua appartenenza ad una tipologia "da collezione", è caratterizzato da una decorazione fitomorfa che compare identica nell'unico busto Corsi che ancora si trova nel palazzo fiorentino. Si tratta del ritratto di Bardo Corsi (Fig. 8) che nel Settecento venne trasportato dall'interno dell'edificio sul portale della loggetta⁵⁹. La presenza dei due busti nella collezione del pittore Gelli potrebbe inoltre essere spiegata con il fatto che l'artista, molto quotato come ritrattista tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del secolo successivo, fu in contatto con la famiglia dei Corsi, ai quali risulta aver donato dei dipinti. Il pittore potrebbe quindi aver ricevuto in dono dalla famiglia i due busti, in cambio di ritratti moderni, in un momento in cui la collezione aveva già iniziato ad essere dispersa⁶⁰.

I documenti dei Corsi non registrano soltanto la realizzazione dei due busti in marmo di Giovanni e Giulio ma attestano che il Caccini, al quale Jacopo, prestava denaro a condizioni favorevoli, così come faceva per suo fratello Giulio⁶¹, attese ai restauri di alcune delle numerose antichità che Jacopo si faceva spedire da Roma. Questi arrivi ebbero inizio a partire dal 1597, quando troviamo diversi pagamenti a "navicellai" per il trasposto dall'Urbe di questi marmi e per spese di gabella riferite a «più teste di marmo»⁶². Nello stesso anno il Caccini è pagato per il restauro di una statua, il cui soggetto non viene purtroppo indicato, mentre «maestro Francesco Balsimelli scarpellino», gli consegna un pezzetto di marmo che deve servire a rifare un braccio della stessa⁶³. Tra l'agosto del 1598 e il giugno del 1599 continuano ad arrivare antichità da Roma, soprattutto teste di marmo⁶⁴. In questo periodo vengono affiancati al Caccini nei restauri di questi reperti, un Cristofano Paggi (o Poggi), uno scul-

tore sconosciuto ai repertori, che viene pagato anche, «per avere raccomandato la fi[g]ura di marmo in sala cioè alzata in sul dado di pietra»⁶⁵. Insieme a questi due restauratori compare anche Cristoforo Stati che iniziava così la sua attività presso i Corsi.

Lo Stati viene menzionato per la prima volta il 24 settembre 1598 per «rassettatura di certe statue vecchie»⁶⁶, e successivamente per il restauro di «una testa d'una donna di marmo» consegnata a Jacopo da suo figlio «Cecchino», vale a dire quel Francesco Stati che continuerà l'attività paterna dopo la morte di Cristoforo⁶⁷. Nel 1599 lo Stati procura, come già accennato, ad Jacopo Corsi anche un dipinto con la rappresentazione di un *Baccanale*⁶⁸. Lo scultore già in questi anni appare dunque coinvolto in una attività di commercio di opere d'arte (e di intermediazione), del resto abbastanza comune per molte figure di artisti, soprattutto quelli dediti al restauro di antichità, che dovette costituire, soprattutto a partire dal primo decennio del Seicento, un aspetto notevole della sua attività tanto che, a detta del Baglione suo biografo, ne ebbe a soffrire la sua produzione artistica⁶⁹.

La notizia dell'acquisto del quadro del *Baccanale* era stata già resa nota dal Carter⁷⁰ che lo identificava con un'opera del Boscoli ricordata in casa Corsi dalla biografia baldinucciana del pittore⁷¹. Il brano di Baldinucci era già stato collegato dalla Forlani Tempesti ad una voce del libro di conti del Boscoli dalla quale risultava che nel 1599 l'artista aveva dipinto un *Trionfo di Bacco* per Migliore Covoni e che intermediario tra questi e il pittore era stato proprio Cristoforo Stati. Secondo la studiosa quindi il quadro per il Covoni e quello poi visto dal Baldinucci in casa Corsi erano lo stesso dipinto, perduto, ma per il quale esiste il disegno preparatorio (Fig. 9) e una stampa riprodotta dal Lastri nella sua *Etruria Pittrice*⁷².

Alla luce del documento pubblicato dal Carter, peraltro ignorato da tutta la letteratura sul Boscoli, risulta chiaro che il *Baccanale* visto dal Baldinucci in casa Corsi fosse quello stesso acquistato da Jacopo, per il tramite di Cristoforo Stati, nel 1599. Forse lo stesso inizialmente realizzato per il Covoni e da questi, per qualche motivo, mai ritirato.

Ma quello che mi preme sottolineare è soprattutto l'iconografia del dipinto, nel quale appunto comparivano «gran copia di femmine, che sonan diversi strumenti...», le baccanti raffigurate in preda all'esaltazione orgiastica aumentata dal potere trascinante della musica. Un esplicito riferimento alla musica antica quindi, o meglio agli effetti di essa, oltre che ai temi pastorali e bacchici, che non poteva che attrarre il Corsi, e rendere il quadro, tra l'altro di grandi dimensioni, adattissimo all'arredo del salone del casino di via del Parione, il luogo dove avvenivano gli incontri e le rappresentazioni musicali del mecenate⁷³.

In questi stessi anni di frequenti iniziative musicali, Jacopo, è quanto emerge dai libri dell'amministrazione Corsi, rivela una grande vicinanza a due personaggi della famiglia medicea, don Giovanni de' Medici, proprietario, lo ricordo, del palazzo in via del Parione di fronte al quale si trovava il casino di Jacopo che lo stesso Giovanni gli aveva venduto e don Virginio Orsini, il figlio di Isabella de' Medici che per anni era stato strettamente legato all'*entourage* della cugina Maria de' Medici, futura regina di Francia. Virginio e Giovanni, figure di nobili dilettranti il cui ruolo a Firenze non è stato ancora compiutamente indagato, sembrano innanzitutto condividere con Jacopo, oltre ai piaceri di una vita gaudente e spensierata, i profondi interessi culturali e, soprattutto, musicali. Sia don Virginio che don Giovanni figuravano tra gli invitati delle *performances* musicali organizzate da Jacopo, oltre

che beneficiare, a più riprese, soprattutto don Virginio, di prestiti finanziari da parte di Jacopo e Bardo ⁷⁴.

La vicinanza con Virginio Orsini, la cui moglie Flavia Peretti era tra l'altro nipote di quel cardinal Montalto amatore della musica che assistette ad una delle rappresentazioni della *Dafne*, oltre ad illustrarci con più chiarezza i caratteri specifici della cerchia in cui si mosse Jacopo, può servire a spiegare la presenza di Cristoforo Stati tra gli scultori che lavorarono per il nostro. L'artista era infatti, come bene è evidenziato da Baglione nella biografia a lui riservata, «un vassallo degli Orsini», la potente famiglia dei duchi di Bracciano, luogo nel quale lo scultore era nato nel 1556, alla quale Virginio apparteneva ⁷⁵. A questa notizia occorre dare un necessario rilievo in quanto la carriera, gli spostamenti e la vita dello scultore devono essere letti seguendo il binario delle vicende di questa famiglia romana che intrattenne a lungo, in virtù delle alleanze matrimoniali strette fin dal Quattrocento con i Medici, continue relazioni con Firenze. Nel 1558 il duca di Bracciano, Paolo Giordano I sposò una delle figlie di Cosimo I de' Medici, la brillante Isabella, dalla quale nel 1572 nacque Virginio, allevato a Firenze presso la corte medicea e presto attivamente partecipe dell'intenso clima culturale ed artistico che caratterizzava la corte ferdinanda ⁷⁶. È probabile che Cristoforo sia giunto a Firenze negli anni successivi a queste nozze al seguito del duca Paolo Giordano, quel che è certo è che egli figura per la prima volta in un documento fiorentino nel 1583, quando risulta impegnato, insieme a Giovanni Caccini ed Andrea Ferrucci nel restauro delle «anticaglie» della Galleria degli Uffizi ⁷⁷. Dal 1587 risulta alle dipendenze del giovanissimo duca Virginio, dal quale è stipendiato e presso il quale abita in palazzo Pitti ⁷⁸. Furono probabilmente i legami con gli Orsini a favorire l'introduzione dello scultore nell'ambiente artistico fiorentino, dapprima al servizio della corte medicea ed in seguito presso alcuni committenti, come gli Acciaiuoli ed appunto i Corsi ⁷⁹. Oltre a ciò, una possibile appartenenza di Cristoforo alla cerchia dei restauratori di antichità facenti capo a Giovanni Caccini, può contribuire a chiarire, oltre al servizio presso gli Orsini, le commissioni affidategli dai Corsi.

NOTE

¹ «... lire 8 al libraio per 150 madrigali stampati per la mascherata di Pan ...». ASF, GCS, 436, c. 36 sin. (20 gennaio).

² Per questa e tutte le successive informazioni si rimanda all'inventario riprodotto nell'*Appendice documentaria* n. 1.

³ Si veda all'*Appendice documentaria* n. 1.

⁴ Tutte le opere menzionate da qui in avanti sono da considerarsi, salvo indicazione contraria, perdute o quantomeno non identificate.

⁵ «A spese di murare...nel rassettare lo scrittoio dell'anticamera sul salotto della nostra casa...». ASF, GCS, 407, c. 173v (marzo 1584); «A masserizie di nostra casa lire 1069 a Francesco di Lorenzo del Berna legnaiolo per un conto di più lavori fattici... nel quale sono compresi li ar-

madi grandi fatti per la nostra guardaroba ... ornamenti di più ritratti: 4 ornamenti a ritratti di nostro padre e zij e altri usci e finestre...». *Ivi*, c. 178r (12 giugno 1584); «lire 152 a Francesco del Berna per i lavori sottoscritti fatti in casa: un gioco dell'oca, una pertica da ragne, una cassa per lo strumento, due telai da impannate ... un armadio delle viole, 4 gocciolate a quadri, 6 ornamenti per ritratti e altre cose a tempo...». ASF, GCS, 436, c. 42 (gennaio 1586). «lire 64 per coprire li quadri grandi...lire 21 per scachery e tavoliere...per due sgabelloni e per ornamenti di quadri...». ASF, GCS, 405, c. 119 (1 agosto 1586).

⁶ Si veda più oltre nel testo.

⁷ Per la costruzione di questa cappella, la quarta sulla navata destra di Santa Croce, ed il dipinto del Fei,

raffigurante una *Flagellazione di Cristo*, si rimanda a T. CARTER, *Music and Patronage in Late Sixteenth-Century Florence. The case of Jacopo Corsi (1561-1602)*, in «I Tatti Studies» (1985), p. 60 e p. 89 nota 11.

⁸ ASF, GCS, 405, c. 93 sin.; ASF, GCS, 415 c. 140 (1582).

⁹ *Ivi*, 436, c. 14 ds. (12 gennaio 1584).

¹⁰ *Ivi*, 436, c. 14 sin. (15 dicembre 1583).

¹¹ «A masserizie lire 56 contanti a maestro Francesco del Brina cioe del Brina dipintore per un ritratto fattoli del nostro zio ms. Simone Corsi per ordine ms. Jacopo Corsi ...». ASF, GCS, 407, c. 170r e 425, c. 244 sin. (1 dicembre 1583). Documento segnalato da CARTER, *Music and Patronage...* cit., p. 91 nota 26. Di Simone Corsi è noto un ritratto dipinto da Giovanni Maria Butteri nel 1596 per la serie dei ritratti dei luogotenenti dell'Accademia del Disegno. Cfr. *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, 1979, p. 707.

¹² «...a betto pittore per 2 quadri lire 63 per uno quadro grande di paris e le tre dee ...». ASF, GCS, 405, c. 112 sin. 30 novembre 1585. Al dipinto si riferisce anche un pagamento antecedente dello stesso anno: «Addi 2 di maggio lire 14 per la valuta di parte dello ornamento del Giudizio di Paride ... et a di 29 lire 35 al legnaiolo per conto dello ornamento del quadro ...». ASF, GCS, 436, c. 32 sin.

¹³ «... a Niccolò Betti pittore lire 42 ... per festoni e per arme con scudo fatto di nuovo con l'arme de' Corsi e Bandini ...». ASF, GCS, 408, c. 38 sin. (26 maggio 1587).

¹⁴ «A maestro Giusto dipintore lire 14 al di detto a buon conto della dipintura del ricetto sul terrazzino di nostra casa ...». *Ivi*, c. 38 sin. (26 maggio 1587). In un altro pagamento Giusto viene appunto definito «dipintore fiamingo». *Ivi*, c. 61 ds. (12 settembre 1587).

¹⁵ ASF, GCS, 426, c. 151 sin.

¹⁶ Nel 1595 inoltre il Betti realizzò delle pitture, non meglio precisate, che saranno inviate a Genova. «Al signor Jacopo Corsi lire 49 ... a Niccolò Betti pittore per pitture mandate a Genova ...». ASF, GCS, 409, c. 69 sin. (27 ottobre 1596). Forse erano dipinti o disegni destinati a Gabriello Chiabrera, letterato a lungo legato ai Corsi, poiché a lui erano stati difatti inviati due disegni nel marzo del 1595 realizzati da un «Orazio di Francesco dipintore». *Ivi*, c. 57 ds.

¹⁷ ASF, GCS, 74, c. 595 sin. (2 gennaio 1599). Lo stesso pagamento registrato in ASF, GCS, 81 (alla stessa data del 2 gennaio 1599).

¹⁸ ASF, GCS, 82, c. 100v (6 novembre 1601).

¹⁹ *Ivi*, 436, c. 11 sin. (maggio 1583).

²⁰ Tutti i pagamenti dei Corsi a Santi di Tito sono stati resi noti da Carter, al quale si rimanda. CARTER, *Music and Patronage...* cit., pp. 64 e 91, nota 28.

²¹ *Ibidem*.

²² Il primo quadro in: ASF, GCS, 427, c. 265r. *Ivi*, 442, c. 55r. Il secondo è ricordato in un inventario di «masserizie e robe» che la vedova di Jacopo, Laura Corsini, restituisce a Bardo Corsi. ASF, GCS, 445, cc. non num.

²³ Nel marzo del 1599 Pompeo viene pagato «per dua

arme fatte...». ASF, GCS, 427, c. 187r.; e nell'aprile del 1600 dipinge degli sgabelloni da statue. *Ivi*, c. 247r.

²⁴ ASF, GCS, 448, c. 1. Pompeo, in qualità di cantante aveva anche partecipato alla rappresentazione dell'*Euridice*. Cfr. T. Mc Gee, *Pompeo Caccini and Euridice: new biographical notes*, in «Renaissance and Reformation», 14 (1990), pp. 81-90.

²⁵ ASF, GCS, 81, cc. non num. (3 gennaio 1598).

²⁶ *Ivi*, 74, c. 385 ds. (22 luglio 1598).

²⁷ *Ivi*, 81, cc. non num., alla data del 19 giugno.

²⁸ Ad esempio nel novembre del 1585 vengono acquistate «due statuette di marmo... da Catastino ...». ASF, GCS, 405, c. 114 ds.; tre anni dopo viene acquistata una Venere in terracotta. *Ivi*, c. 127 sin. (8 agosto 1588); nel 1587, in occasione del viaggio a Roma per andare a prendere la sua futura moglie, Jacopo acquistò «2 quadretti comperi dalle robe del cardinale de Este...». *Ivi*, c. 124 ds. (19 giugno 1587).

²⁹ «Al signor Jacopo Corsi lire 399 ... a maestro Filippo di Tommaso Bellini rimendator di arazzi per valuta di 3 pezzi di arazzi a boscaglie...». ASF, GCS, 409, c. 66 (23 settembre 1595); *Ivi*, 80, c. 109 (31 gennaio 1596); *Ivi*, 437, c. 2 ds. (gennaio 1603).

³⁰ Nel 1612 Bardo Corsi ritirerà dall'arazzeria medicea un pezzo, contrassegnato dallo stemma della famiglia, appartenente alla serie della *Vita dell'uomo*, ritessitura di un ciclo famoso derivante da disegni dello Stradano. L'arazzo è conservato in una collezione privata. Cfr. la scheda ad esso relativa in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, catalogo della mostra, Firenze 1980, pp. 72-73.

³¹ «...lire 23 di moneta pagati a andrea ferrucci scultore per haver accomodato cinque teste di marmo... lire 23 di moneta pagati a andrea ferrucci scultore son per haver fatto il busto a due teste di marmo, e rassetto un Cupido...». ASF, GCS, 448, cc. non num. (alla data del 3 settembre 1622).

³² Si veda più avanti nel testo.

³³ Si veda all'Appendice documentaria n. 1.

³⁴ Tutte le notizie relative a questa fontana sono state rese note, in numerosi contributi, da Luigi Zangheri, in ultimo si veda: L. ZANGHERI, *Il giardino del palazzo di San Clemente e la sua storia*, Firenze, 2008, pp. 26-27.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ «...e si sono murati detti termini dirimpetto a la porta della nostra casa di Firenze...». ASF, GCS, 416, c. 10r (settembre 1587).

³⁷ L'acquisto dei termini, in uno dei libri di dare e avere dei Corsi, viene così registrato nel settembre e ottobre 1584: «Robe di pietra comperate dalle monache di S(an)to Domenico nell'orto di don Luigi che si hanno a levare deono adi 16 di ottobre scudi 50 a Francesco Domenico Portigiani a buon conto di termini e altro che si hanno a levare e pagatoli i Corsi»; «Robe di contro dee avere addi 15 di settembre scudi 25 fattone dare Francesco Martelli per due termini di pietra delli 4 di contro che se ne servi nella sua fonte dell'orto nella sua casa di Firenze et li altri

2 restano 2 all'orto delle monache di san Domenico che li abbiamo a levare...». ASF, GCS, 415, cc. 150 sin. ds.

³⁸ I primi pagamenti hanno inizio nel luglio del 1587 (ASF, GCS, 408, c. 52 sin. e c. 54 ds.) e terminano l'8 dicembre 1587, quando viene effettuato un pagamento per un «...porto di pezzo di marmo condotto sino a Ugnano...et serve per facere il ritratto del s. Giulio... a maestro Giovanni Scherani...per detto marmo...». *Ivi*, c. 73 sin. Un altro pagamento per questo marmo si trova in: ASF, GCS, 426, c. 112 ds.

³⁹ Cfr. CARTER, *Music and Patronage* ... cit., p. 66.

⁴⁰ Nel 1590 Jacopo farà nuovamente ritrarre Giulio da Santi di Tito. Si veda nel testo p. 29 in questo stesso volume.

⁴¹ CARTER, *Music and Patronage* ... cit., p. 91, nota 25.

⁴² Cfr. L.A. WALDMAN, *A case of mistaken identity: The Martellini Jupiter by Giovanni di Scherano Fancelli*, in «The Burlington Magazine», CXL (1998), pp. 788-798.

⁴³ Come ipotizzato da WALDMAN, *A case of mistaken* ... cit., p. 793.

⁴⁴ Del quale però non si conosce l'origine. *Ivi*, pp. 796-797, 788-790.

⁴⁵ La cappella, situata nella navata destra della chiesa era stata completata nel 1572 e si inseriva all'interno delle trasformazioni vasariane dell'edificio. La sua costruzione risaliva al padre di Jacopo, Giovanni che aveva inoltre commissionato la pala d'altare, tutt'ora visibile sull'altare, con la *Flagellazione di Cristo* al "pitore di famiglia" Alessandro Fei. Per tutta la documentazione relativa ai lavori di costruzione e decorazione del sacello si rimanda a CARTER, *Music and Patronage* ... cit., pp. 60, 89, nota 11.

⁴⁶ ASF, GCS, Libri di ammin. 426, cc. 115 sin. e ds.

⁴⁷ Per il rapporto tra il Balsimelli, Dosio e il Niccolini si veda: R. SPINELLI, *Il pantheon privato tra tardo Rinascimento e Barocco. La Cappella Niccolini*, in L. BERTI, *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, Firenze, 1993, p. 85, nota 17 e *Ibidem*, Giovanni Antonio Dosio e il progetto della Cappella Niccolini in Santa Croce a Firenze: quaranta lettere inedite, in «Rivista d'Arte», XLIV (1992), p. 231.

⁴⁸ Si veda all'Appendice documentaria n. 1.

⁴⁹ ASF, GCS, 448, c. 20 sin.

⁵⁰ Cfr. SPINELLI, *Il pantheon* ... cit., p. 85, nota 17.

⁵¹ «...a Pompeo di Giulio Romano per pittura di più morte...». ASF, GCS, 448, c. 1 ds. (6 marzo 1603).

⁵² BALDINUCCI, *Notizie* ... cit., vol. III, p. 290.

⁵³ «Addi 20 di agosto lire 350 pagati sulla parola di ms Jacopo a Giovanni Caccini scultore per la testa di marmo fattoli di ms Giovanni nostro padre...e addi 30 detto lire 4 a Giovanni Gambaccini per porto di un pezzo di marmo per fare la testa di Giulio nostro fratello...». ASF, GCS, 426, c. 133 sin. La notizia era già stata pubblicata da Carter. Cfr. CARTER, *Music and Patronage* ... cit., p. 64, nota 27. Al busto di Giulio si riferiscono ancora due registrazioni: «Maestro Giovanni Caccini di contro havere addi lire 350...per la fattura della testa di marmo di giulio nostro fratello...». ASF, GCS, 426,

c. 161 ds.; «Maestro Giovanni Caccini scultore de dare addi 30 di ottobre lire 105...a buon conto della testa di marmo che fa per noi di Giulio nostro fratello...». *Ivi*, c. 165 sin. I due busti risultano già terminati nel 1592 quando vengono forniti di sgabelloni di noce intagliato. ASF, GCS, 427, c. 62 sin.

⁵⁴ Secondo le informazioni inviatemi dal curatore della sezione di scultura del museo, Artur Badach, che qui ringrazio, i due busti vennero acquistati a Londra, come provenienti dalla collezione romana dei principi del Drago, nel 1975 dal collezionista polacco Ciechanowiecki. Successivamente, nel 1980, il busto del personaggio più anziano, considerato un ritratto di Cosimo I de' Medici, fu acquistato dal governo tedesco e donato al museo di Varsavia. Il secondo busto che rappresenta un uomo più giovane e che viene dubitativamente identificato con Ferdinando de' Medici, fa invece parte della fondazione Ciechanowiecki in prestito allo stesso museo.

⁵⁵ I due busti sono riprodotti nel catalogo d'asta della vendita della collezione Gelli, avvenuta dal 9 al 17 maggio a Firenze nel 1910 e curata dalla Galleria Sanguisorgi di Roma, senza indicazione dell'autore e riferiti genericamente al XVI e XVII secolo. Cfr. *Catalogue de la vente des Objets d'Art ayant appartenus à Mr. Edouard Gelli de Florence*, Roma, 1910, pp. 29, 30, tavv. 8 e 9.

⁵⁶ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana. La scultura del Cinquecento*, 1967, X, vol. I, p. 795, figg. 663, 664.

⁵⁷ Non sappiamo chi acquistò le due opere all'asta del 1910, ma decenni dopo riapparvero sul mercato londinese, furono infatti messe in vendita dalla Heim Gallery di Londra nel 1972 ed evidentemente acquistate dal collezionista polacco Ciechanowiecki. In occasione di quella vendita i busti furono notati da Negri Arnoldi che rilevava la somiglianza tra l'effigiato più anziano e il busto del padre di Ridolfo Sirigatti, scolpito da quest'ultimo nel 1576 e conservato al Victoria and Albert Museum. F. NEGRI ARNOLDI, *An exhibition of Italian Sculpture in London*, in «The Burlington Magazine», 114, 834 (1972), p. 650. Di recente alle due opere ha accennato Thomas Martin, che però ne ignora l'attuale ubicazione. Lo studioso considera di mano del Caccini e con una datazione tra il 1590 e il 1600, solo il busto del personaggio più giovane, in considerazione di una più alta qualità del pezzo rispetto all'altro. Cfr. T. MARTIN, *Giovanni Caccini's Bust of Baccio Valori*, in «The Burlington Magazine», 144 (2002), p. 731.

⁵⁸ Ad esempio quelli di *Carlo Magno* (Firenze, SS. Apostoli) e quello di *Biagio Curini* nel vestibolo che conduce al secondo chiostro della Santissima Annunziata.

⁵⁹ Il busto di Bardo Corsi, riferibile ad uno scultore fiorentino seicentesco ancora anonimo, venne trasportato all'esterno del palazzo quando l'edificio subì imponenti lavori di ristrutturazione nel 1736 per volontà del marchese Antonio Corsi. Cfr. BARLETTI, *La loggia* ... cit., p. 429.

⁶⁰ In un inventario del palazzo di via Tornabuoni risalente al 1894 risultavano due dipinti del Gelli, uno di

questi era il ritratto del marchese Bardo Corsi Salviati ed era stato donato dallo stesso pittore. ASF, GCS, II parte, versamento 1992, 1017, cc. non num.

⁶¹ ASF, GCS, 409, c. 10 sin (22 maggio 1593). Lo stesso prestito registrato anche in: *ivi*, 427, c. 70r.

⁶² *Ivi* 81, cc. non num., alla data del 24 aprile e 23 settembre.

⁶³ Ambedue le notizie sono contenute in: *Ivi*, 81, cc. non num., alle date del 21 ottobre e del 6 dicembre.

⁶⁴ *Ivi*, cc. non num., alla data del 5 settembre 1598, dove è registrato l'arrivo di sette teste di marmo; il 17 febbraio 1599 viene pagata la gabella per una "fi(g)ura di marmo rotta". *Ivi*, 74, c. 452 sin.

⁶⁵ Appunto pagato per "racconciature" rassettatura di statue" e "di più teste di marmo". *Ivi*, 442, cc. 3v., 4v., 5v., 6v., 9r., 15v.

⁶⁶ *Ivi*, 74, c. 567 sin.

⁶⁷ *Ivi*, 81, cc. non num., alla data del 14 aprile del 1599.

⁶⁸ «A masserizie (scudi) 15 di moneta pagati e Corsi dallo scrittoio a Cristofano Stati per un quadro di pittura dipintovi le bachante». *Ivi*, 406, c. 19 ds., (27 novembre). Lo stesso pagamento è registrato anche in *ivi*, 81, cc. non num., alla data e *ivi*, 416, c. 11r.

⁶⁹ Cfr. G. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1649, ed. anast. Bologna, 1975-1976, vol. I, pp. 162-163. Francesco Stati continuerà l'operato paterno soprattutto per ciò che riguardava il commercio di opere d'arte, così come viene indicato nella stessa biografia del Baglione, e fornirà, insieme a Cristoforo e per svariati anni, antichità e dipinti alle collezioni mediche. Cfr. E. FUMAGALLI, *Collezionismo mediceo da Cosimo II a Cosimo III: lo stato degli studi e le ricerche in corso*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), Roma 2001, p. 243 e *Collezionismo mediceo e storia artistica*, a cura di P. BAROCCHI-G. GAETA BERTELLA, Firenze 2002, vol. I, note 572, 579, 639, 655, 656.

⁷⁰ Cfr. CARTER, *Music and Patronage*... cit., p. 69, nota 61.

⁷¹ «dipinse per suo trattenimento un baccanale in tela di sei in sette braccia con gran copia di femmine, che sonan diversi strumenti, opere capricciosa e bizzarra. Questo quadro venne poi in mano del marchese Corsi». BALDINUCCI, *Notizie*...cit., vol. III, p. 74. Nel passo non è però chiaro se il dipinto fosse stato realizzato dal Boscoli per se stesso o per Carlo Davanzati, che viene menzionato nel passo precedente a questo brano.

⁷² Secondo Nadia Bastogi invece si tratterebbe di due dipinti diversi e quello per i Corsi citato dal Baldinucci, potrebbe corrispondere ad un quadro che il Boscoli utilizzò per decorare la sua camera da letto. A questa studiosa rimandiamo per tutte le vicende legate a questo perduto dipinto. N. BASTOGI, *Andrea Boscoli*, Firenze, 2008, p. 282.

⁷³ Almeno in un'altra occasione Cristoforo eseguì o acquistò opere d'arte per Jacopo: nel 1602 una tavola in bassorilievo in marmo bianco. Il pagamento per questa venne effettuato dagli eredi del defunto Jacopo nel 1604, ma l'acquisto risaliva all'ultimo anno della vita del Corsi. «A redi di Jacopo Corsi lire 10.11.4 per la portatura d'una tavola di marmo qui in casa, è venuta da Cristofano Stati scultore ...». ASF, GCS, 442, c. 77.

⁷⁴ Almeno dal 1596 i Corsi riscuotono restituzioni di prestiti, o prestano denaro a don Virginio. ASF, GCS, 81 c. 4 sin.; così come anche nel 1599 (ASF, GCS, 74, c. 674 sin.) e nel 1600. ASF, GCS, 442, c. 36v.; nel 1602. ASF, GCS, 82, c. 110. Anche Carter segnala la presenza accanto a Jacopo come compagni di caccia e di feste di don Giovanni de' Medici e di don Virginio Orsini. CARTER, *Music and Patronage* ... cit., p. 65.

⁷⁵ Cfr. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori* ... cit., pp. 162-163.

⁷⁶ Sulla figura di Virginio Orsini, e per una sintesi della vastissima bibliografia esistente sulla sua famiglia, rimandiamo a Virginio Orsini. *Un paladino nei palazzi incantati*, a cura di R. ZAPPERI, Palermo, 1993.

⁷⁷ Cfr. G. CAPECCHI-M.G. MARZI-V. SALADINO, *I Granduchi di Toscana e l'antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, Firenze, 2008, p. 4.

⁷⁸ Per i rapporti tra lo Stati e Virginio Orsini si veda la fondamentale documentazione resa nota da: SICKEL, *Pietro Veri. Ein Florentiner in Diesten des Herzogs von Bracciano, Virginio Orsini*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 2003, pp. 184, 188-189, 196 note 23 e 200. Per lo Stati «scultore del signor Virginio» vedi CAPECCHI-MARZI-SALADINO, *I Granduchi di Toscana e l'antico* ... cit., p. 5, nota 27.

⁷⁹ Cristoforo Stati scolpì infatti nei primi anni Novanta, per il giardino di Alessandro Acciaiuoli a Porta al Prato a Firenze, la figura dell'*Inverno*, oggi collocata insieme alle altre *Stagioni* di Pietro Francavilla e Giovanni Caccini, sul ponte Santa Trinita. Per quest'opera, considerata a lungo di Taddeo Landini si rimanda a: PEGAZZANO, *Un collezionista* ... cit., pp. 101-104.

III.

LE SCULTURE PER IL GIARDINO DELLA VILLA DI SESTO: DA STOLDO LORENZI A PIETRO BERNINI

Uno degli episodi maggiormente degni di attenzione all'interno della storia secolare della famiglia Corsi è sicuramente rappresentato dalle vicende legate al giardino della loro villa: questa, ancora esistente e conosciuta oggi con il nome di villa Guicciardini Corsi Salviati (Fig. 10) si trova a Sesto Fiorentino e il suo ampio giardino, nella sua *facies* settecentesca, occupa un posto rilevante nella storia del giardino toscano.

Oltre a questa i Corsi possedettero anche una villa fiorentina, situata a Montughi, sulla via Bolognese¹. Acquistata nel 1586 dai Soderini venne anch'essa arredata magnificamente con una serie di busti in marmo e molti arazzi, ma essa tuttavia non sembra aver avuto un giardino tanto importante come quello di Sesto, sul quale per secoli, vennero condotte miglie e trasformazioni².

La storia del giardino e della villa di Sesto e delle varie fasi da essi attraversate sono state delineate per la prima volta da un testo edito nel 1937, frutto delle ricerche condotte da un discendente dei Corsi, il conte Giulio Guicciardini Corsi Salviati che, iniziata a restaurare la proprietà nei primi anni del Novecento, volle ripristinarne l'aspetto settecentesco, eliminando tutte le modifiche apportatevi dagli ultimi Corsi, che avevano trasformato il giardino secondo il gusto romantico inglese³.

Da questo studio, che aveva inoltre il merito di aver cercato di ripercorrere la storia del giardino attraverso i documenti dell'archivio Corsi, derivano tutti i successivi interventi sulla villa di Sesto.

Ma lo spoglio sistematico delle carte dei Corsi mi ha permesso di aggiungere, a quelle già note, svariate notizie che documentano, sia la prima e più antica fase del giardino, e del suo apparato scultoreo, che quella immediatamente successiva promossa da Jacopo e Bardo Corsi tra il 1593 e il 1603. Ciò che ne è emerso fornisce un quadro di iniziative ancora più ricco di quanto documentato finora e che rende il caso del giardino di Sesto di notevole rilevanza per ciò che riguarda la storia della scultura fiorentina in particolare e quella del giardino toscano più in generale⁴.

L'antico podere, «positum in populo Sancti Martini ad Sextum», completo della casa da signore e da quella da lavoratore, era un possesso di Luca di Andrea Carnesecchi che questi aveva venduto, nel 1503, a Simone di Jacopo Corsi⁵.

I lavori per la creazione di un giardino in questo possedimento ebbero però inizio molto tempo dopo l'acquisto, ed i primi interventi che lasciano intuire la volontà di condurre opere di una certa rilevanza datano alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento quando Giovanni di Jacopo Corsi, padre di Jacopo e Bardo, vi realizza la prima operazione preliminare, necessaria alla creazione di un qualsiasi giardino: le condutture per portarvi l'acqua. La morte di Giovanni avvenuta nel gennaio del 1571 non interromperà il progetto che da quel

momento sarà portato avanti da suo fratello, Antonio Corsi che, tra l'altro, aveva assunto la tutela dei figli orfani di Giovanni: Giulio, Jacopo e Bardo ⁶.

Da questo momento ha inizio per la villa di Sesto un periodo di intensi lavori che in pochi anni, dal 1571 al 1573, porteranno alla creazione del giardino e di un notevole apparato scultoreo. Questo si articolava in almeno quattro fontane, tutte scolpite da Stoldo Lorenzi con l'apporto della sua numerosa bottega familiare, i cui componenti sono ancora in gran parte da identificare con chiarezza, (oltre a Stoldo lavorano infatti nel giardino, suo fratello, Antonio di Giovanni di Gino Lorenzi, un Domenico di Domenico Lorenzi e un altro Antonio, di Lorenzo di Gino che è detto però figliolo di Stoldo) ⁷. Questo momento del giardino non è stato finora mai documentato, poiché Giulio Guicciardini Corsi Salviati, nel già citato studio, accennava soltanto ad alcuni dei lavori svolti tra il 1593 e il 1603 da Jacopo e Bardo, identificando erroneamente questi interventi come i primi condotti a Sesto ⁸.

Per quanto nessuna delle sculture del Lorenzi sia oggi conservata, anche a causa delle successive trasformazioni a cui furono sottoposti la villa ed il giardino, la documentazione relativa a questa impresa costituisce una testimonianza importante dell'attività di questo scultore che, negli stessi primi anni Settanta, era impegnato nella creazione della *Fontana di Nettuno* per il giardino di Boboli: il suo primo incarico medico ⁹.

Inoltre, una delle fontane di Sesto, quella destinata al cortile della villa, era connotata da una iconografia assolutamente originale ed inedita, un *unicum*, per quanto mi è dato di sapere, nel panorama della scultura cinquecentesca. Si trattava della scultura in marmo di Miseno, il mitico trombettiere di Enea ricordato nell'*Eneide* virgiliana, la figura principale tra quelle realizzate a Sesto da Stoldo e che, sebbene risulti anch'essa dispersa, è però fornita, come illustrato più avanti, di un'importante testimonianza iconografica.

I primi contatti tra lo scultore Stoldo Lorenzi e i Corsi, almeno stando ai pagamenti annotati sui libri contabili, risalivano al 20 gennaio del 1571, ma non riguardavano il giardino bensì un «ritratto di marmo bianco di Niccolò Piccinino» per il quale l'artista venne pagato 20 scudi e che, nel luglio dello stesso anno, risulta essere stato inviato a Genova ¹⁰.

La notizia riveste un certo interesse, ai fini della ricostruzione dell'attività dello scultore che presenta ancora molti punti da chiarire, poiché lascia intuire un'attività di ritrattista, finora mai documentata, che lo vedrebbe impegnato nella fattura di busti, oppure di profili marmorei in bassorilievo, forma che si potrebbe ipotizzare per questa testa del condottiero.

A questo incarico farà seguito, nei mesi successivi, la serie di sculture destinate alle quattro diverse fontane del giardino di Sesto, un impegno dunque di rilevante portata che doveva essere scaturito dal riconoscimento, da parte dei Corsi, di quel versante dell'attività di Stoldo che trovava nel giardino uno dei suoi luoghi ideali di espressione ¹¹.

La contemporaneità delle sculture di Stoldo per il giardino di Boboli e di quelle per i Corsi, la contiguità delle due imprese sono un segno della vicinanza già dagli anni Settanta di questi ultimi agli ambienti granducali e della loro inclinazione ad accogliere con prontezza i gusti e gli indirizzi artistico-culturali generati dalla corte. A questo proposito si dovrà anche riflettere sul fatto che, pochi anni prima dell'impresa di Sesto, nel 1568 il principe Francesco de' Medici aveva dato inizio ai lavori per il parco di Pratolino, un complesso caratterizzato, com'è noto, da un ricchissimo sistema di fontane; un esempio che certo contribuì

a sollecitare ulteriormente la spinta emulativa dell'aristocrazia fiorentina nella creazione di giardini con rilevanti dispiegamenti scultorei¹².

Alla decisione di Giovanni e di Antonio Corsi di dotare di fontane il loro giardino non fu forse estraneo il fatto che, a causa dei loro affari mercantili, essi avevano a lungo soggiornato a Napoli e a Messina, luoghi che registravano una diffusa presenza di giardini e fontane, pubbliche e private. A Messina Bardo Corsi (1513-1572), fratello di Giovanni e Antonio e quindi zio di Jacopo e Bardo, è tra l'altro segnalato tra le amicizie della cerchia dello scultore Giovan Angelo Montorsoli che nel decennio 1547-1557 vi realizzò le sue monumentali e scenografiche fontane, quella di Orione e quella di Nettuno¹³.

Nel marzo del 1573 nei libri dell'amministrazione Corsi viene registrato il saldo del conto delle sculture di Stoldo per il giardino, (l'artista avrebbe lasciato Firenze per Milano proprio in quell'anno), con accluso un elenco che ci illustra con precisione il complesso delle opere da lui realizzate a Sesto:

«A maestro Stoldo scultore lire 224 ... per conto delle figure fattone a messer Antonio Corsi ...

A muraglie di Sesto lire 840 si fan buoni a maestro Stoldo scultore per i lavori appie fattone per l'orto nostro di sesto per prezzo che si dice a basso...

Un tritone di pietra bigia per la fonte di mezzo l'orto

Uno Miseno di marmo per la fonte della corte

Un putto di pietra bigia che riceve l'acqua dal cane

Un fiume di pietra per l'orto dalla banda di prato

Non segna perché non si contentò di questi prezzi ...»¹⁴.

Si trattava dunque, come si evince dalla nota, ma ulteriori informazioni si ricaveranno dai pagamenti per i singoli pezzi, di una serie formata da quattro fontane, tre per il giardino e una per il cortile della villa.

La "fonte per la corte", ancora esistente nel cortile della villa (Fig. 11), benché priva della statua di Miseno, era stata iniziata da Stoldo nell'aprile del 1571, quando gli viene portata nella sua bottega, in via della Colonna a Firenze, una tazza di marmo affinché «la riduca in quel lavoro per la fonte ...»¹⁵. Doveva dunque trattarsi di una tazza di riuso che nel maggio dell'anno successivo è finita e viene approntata per la canalizzazione¹⁶. Sempre nel 1571, tra settembre e dicembre, mentre proseguono i lavori per la prima fontana, si dette inizio ad una seconda, in pietra e raffigurante un cane. L'animale, rappresentato nell'atto di buttare acqua sopra un putto eseguito da Stoldo, venne invece scolpito da Antonio Lorenzi. Dall'isola Elba iniziavano intanto ad arrivare "breccia" (ghiaia) e conchiglie, mentre si acquistavano cannelle di piombo per la canalizzazione delle due fonti, e il marmo per realizzare il piede della tazza della fontana per il cortile¹⁷. Vengono inoltre portati da casa di un «Tonino di Domenico scultore» «due bambini di marmo», ma in un altro pagamento vengono definiti «di macigno», da collocarsi «all'orticini della corte»¹⁸.

Nel marzo del 1572 un ennesimo pagamento a Stoldo Lorenzi descrive con maggior chiarezza le componenti della fontana del Miseno: «a maestro Stoldo scultore lire 7 pagati a

Domenico [Lorenzi] da Settignano ... come si convenne ... per il lavoro della fonte di marmo a Sesto per la tazza piede, testuggini e per la statua del Miseno che va dentro alla tazza»¹⁹. Nei mesi successivi, con i lavori che si intensificano nell'estate del 1572, come si evince dal documento riprodotto in *Appendice*, Stoldo realizza la terza fontana, con la figura in pietra di un tritone, destinato ad essere issato su uno scoglio dentro una vasca collocata al centro del giardino. Per la decorazione di questo scoglio arrivano ancora nicchi e spugne dall'isola d'Elba e, modellati dallo «stovigliaio di maestro lupo», «ranocchi serpe anguille di pietra colorate» e «una serpe di mistio ritonda» fatta da un «cechino scultore»²⁰. Oltre a questi animali «acquatici», e al cane sopra citato, arrivano al giardino altre sculture a soggetto *animalier*: è il caso di due gru di pietra, scolpite da Domenico di Domenico Lorenzi, previste per la decorazione di una di queste fontane e per questo fornite di condotti per l'acqua, e di un'aquila di marmo²¹. Infine viene messa in opera la quarta fontana, con la figura di un *Fiume*. Nei documenti viene anche menzionata una «grotta del selvatico», dove nel giugno del 1573 lavora un ottonaio per sistemarvi delle canne per «gli zampilli»²². La grotta sarà però fornita di sculture solo alcuni anni più tardi, come si vedrà, e grazie all'iniziativa di Jacopo Corsi.

A coronamento di tutti questi lavori, il primo di ottobre del 1572, la scultura il Miseno, arrivata da poco a Sesto dalla bottega di Stoldo Lorenzi, viene dotata del suo strumento: una lunga tromba d'oro²³.

Tutte queste notizie resterebbero però nient'altro che un elenco, magari un po' sterile, se l'aspetto di due delle fontane di Stoldo, quella del *Miseno* e quella del *Tritone*, non ci fosse tramandato da un'importante testimonianza iconografica: gli affreschi che decorano il soffitto di uno «scrittoio» situato a pianterreno della villa: l'unico brano rimasto delle originarie decorazioni cinquecentesche all'interno dell'edificio. Si tratta di una classica decorazione a grottesche (Fig. 12) che si estende sulla volta di una piccola stanza, identificabile con un tipico «scrittoio» tardo-rinascimentale. Le grottesche incorniciano tre piccole scene figurate, quella al centro del soffitto con *Cupido e Psiche* e le due laterali che riproducono ognuna una veduta della villa Corsi prima dei rimaneggiamenti sei-settecenteschi: in una di queste (Fig. 13) si identifica il cortile interno della villa, con una pavimentazione a mattoni che ancora sussiste²⁴, un tempo caratterizzato sui tre lati, come si vede dall'immagine, da un loggiato le cui arcate vennero successivamente murate. Al centro del cortile campeggia una fontana del tipo a tazza sulla quale è issata una figura maschile intenta a suonare la tromba. La seconda immagine (Fig. 14) rappresenta invece la facciata della villa che dava sul giardino, con in primo piano, in fondo al vialetto che attraversa un prato scompartito da viottole, una vasca rotonda con un tritone che suona dentro ad una conchiglia. Grazie alle informazioni forniteci dai documenti si può ora stabilire con certezza che le fontane raffigurate nei dipinti dello scrittoio sono quelle di *Miseno* e del *Tritone* scolpite per la villa da Stoldo Lorenzi. Mentre, per esclusione, le due sculture che si intravedono nelle due nicchie ai lati del portone della villa, sommariamente tratteggiate, potrebbero essere le fontane citate dai documenti, raffiguranti un fanciullo che viene bagnato da un cane e un *Fiume*²⁵.

Occorre dunque aprire una parentesi sulla decorazione affrescata di questo ambiente. Riferite a Bernardino Poccetti dal conte Guicciardini Corsi Salviati nel suo saggio sulla villa²⁶, queste pitture vennero poi studiate approfonditamente per la prima volta da Maria Pia Man-

nini, che le datava intorno al 1570. La studiosa proponeva di riferire gli affreschi, per motivi stilistici, al pittore Alessandro Fei detto il Barbiere, con la collaborazione di Lorenzo dello Sciorina²⁷. Se è vero, come giustamente faceva notare la Mannini, che il Fei era un pittore in contatto con i Corsi, avendo dipinto, nel 1575, la pala d'altare della loro cappella nella chiesa di santa Croce, egli non è però l'autore di queste immagini. Queste furono invece realizzate tra il 1582 e il 1585 da Tommaso di Battista del Verrocchio, documentato a Sesto in questi anni²⁸. Il confronto tra la decorazione Corsi con una delle poche opere note di questo pittore, gli affreschi del cosiddetto scrittoio del terrazzo – ambiente probabilmente decorato per Bianca Cappello – in Palazzo Vecchio a Firenze, non lascia adito a dubbi che i pagamenti al pittore per una stanza della villa di Sesto riguardassero proprio lo scrittoio dei Corsi. È infatti identico il repertorio di figurazioni grottesche dispiegato sui due soffitti, alcune figure derivano dagli stessi disegni, identici il tratto e la partitura compositiva²⁹.

Inserito dal Vasari nel gruppo dei “suoi creati amici”³⁰, Tommaso del Verrocchio, iniziò quindi a lavorare per i Corsi subito dopo aver terminato il lavoro nello scrittoio mediceo, realizzando nella villa di Sesto una decorazione molto simile per temi e tipologie. Nello stanzino dei Corsi compare infatti quello stesso binomio di pittura grottesca e paesaggio che caratterizza l'insieme degli affreschi in Palazzo Vecchio, dove un giardino è simulato sulle pareti del terrazzo.

Mi sembra utile sottolineare questo ennesimo elemento di vicinanza tra i Corsi e la corte medicea, in questo caso quella di Francesco I e Bianca Cappello, che si concretizza non solo con la scelta di un artista impegnato presso quegli illustri committenti, ma anche nell'impiegarlo nello stesso tipo di stanza, quello scrittoio che rappresenta uno dei più diffusi modelli ambientali tra i collezionisti di fine secolo e che Jacopo avrebbe approntato anche nella sua casa di città³¹. Viene a questo punto facile ipotizzare che Jacopo Corsi abbia commissionato al Verrocchio gli affreschi della sua villa proprio dopo aver apprezzato quelli per il palazzo. L'elemento originale della decorazione di Sesto è semmai quello di proporre, al posto di vedute o prospettive di fantasia come sul terrazzo mediceo, riproduzioni realistiche della stessa villa, quasi a celebrarne il giardino e le principali emergenze scultoree, in particolare le due fontane di *Miseno* e del *Tritone*.

Occorre a questo punto cercare di spiegare la presenza, nella villa di Sesto, di una statua dall'iconografia tanto particolare, iconografia che con il tempo non fu più riconoscibile, tanto che la scultura, ancora presente a Sesto nel Settecento, era scambiata per una personificazione allegorica della *Fama* e attribuita a Baccio Bandinelli³².

Difatti se non ci fossero i documenti ad indicarla, con chiarezza e ripetutamente, come la rappresentazione di un “Miseno”, questa figura intenta a suonare una lunga tromba ci apparirebbe appunto come una Fama, possedendo di questa il principale attributo³³.

Miseno era invece, come è narrato nel VI libro dell'*Eneide*, il mitico figlio di Eolo, che durante l'assedio di Troia fu insuperabile nel suonare la tromba con la quale incitava i troiani a difendere la loro città. Caduta questa, seguì Enea in Italia ma, avendo sfidato Tritone nel suono della tromba, fu da questi precipitato in mare dal promontorio che avrebbe poi preso il suo nome, Capo Miseno e dove il trombettiere sarebbe stato sepolto con tutti gli onori da Enea³⁴. Non è un caso dunque che, insieme al *Miseno*, Stoldo Lorenzi fosse incaricato di realizzare anche una

figura di Tritone, posto in relazione con l'altra figura allo scopo di rappresentare questa gara fatale³⁵. Che tra le due fontane ci fosse un collegamento di tipo iconografico, e che fossero poste l'una di fronte all'altra, per quanto ad una certa distanza, lo si può desumere anche dalle immagini affrescate sulla volta Corsi. Difatti quando il portone posto al centro della facciata della villa fosse stato aperto sul giardino, la *fontana di Miseno* nel cortile avrebbe fronteggiato quella di *Tritone*, con ambedue i personaggi intenti a sfidarsi al suono dei loro strumenti.

Della rarità di un simile tema si è detto, ma il suo antecedente iconografico, a segno che la figura ed il mito di Miseno erano già noti all'ambiente fiorentino, lo possiamo rintracciare all'interno di quella ricca messe di immagini e di concetti rappresentata dagli apparati e dalle feste, i giochi, le mascherate, organizzati a Firenze tra il dicembre del 1565 e i primi mesi del 1566, per le nozze tra Francesco I e Giovanna d'Austria. Apparati che ebbero un ruolo fondamentale nell'invenzione e diffusione di temi iconografici e compositivi.

La ricchezza e la varietà di questi festeggiamenti costituirono, com'è noto, un caposaldo della storia degli spettacoli fiorentini. Ad essi partecipò un esercito di artisti provenienti dalle file dell'Accademia Fiorentina, Vasari in testa, e tra i molti scultori lo stesso Stoldo Lorenzi e dove l'immenso repertorio di immagini derivava dalla vastissima erudizione di Vincenzo Borghini. Proprio tra le figurazioni proposte in uno di questi spettacoli nuziali medicei, fece la sua comparsa il tema desueto di Miseno. Si tratta della *Bufolata* del carnevale del 1566 organizzata in piazza Santa Croce dove, secondo le varie descrizioni coeve, comparivano dieci "mascherate", ciascuna caratterizzata da un tema diverso, rinviante ad un precisa allegoria. Ogni mascherata era finanziata ed interpretata da un nobile, o da un gruppo di nobili fiorentini o stranieri, particolarmente legati alla corte.

Si trattava in sostanza di un gioco incentrato sull'inseguimento, per cui un gruppo di figuranti a cavallo doveva cacciare una bufala, cavalcata a sua volta da un personaggio anch'esso mascherato esprimente un concetto o una figura nemica degli inseguitori³⁶.

La nona tra le mascherate del carnevale del 1566 era dedicata proprio al Miseno virgiliano inseguito da sei tritoni e questo gruppo di maschere era quello organizzato per conto del principe Francesco de' Medici. Una delle descrizioni coeve, quella del Ceccherelli, oltre a descrivere la mascherata, ne fornisce anche il significato simbolico:

«Venne ancora la Mascherata e livrea del l'illustrissimo, e eccellentissimo S. Principe la quale era di quella maniera; riguardava questa mascherata la storia di Miseno esposta da Virgilio, e per quella si dimostrava il vizio dell'arroganza perseguitato per ciò che Miseno essendo trombetto di Enea, tanto della sua virtù gloriava, che facendo degli altri poca stima si misse a invitare a sonare per gara i Tritoni i quali erano dei marini, e trombetti di Nettuno, per il che fu da quegli miseramente fra gli scogli del mare tirato, e affogato... Miseno era sopra la bufola a guisa di soldato, con morione di teletta d'argento lavorato alla damaschina, colletto di teletta, e mantelletto azzurro contenuto dietro da un nicchio, in mano aveva una tromba torta d'oro, con maschera, che dimostrava spavento per la bocca aperta...». ³⁷

Non sappiamo se anche i temi delle maschere delle "bufale", al pari di quelli previsti per gli archi per l'entrata solenne di Giovanna d'Austria in città, derivassero dalle invenzioni

borghiniane, ma certo è plausibile, visto che i disegni per i costumi vennero realizzati dagli stessi artisti della cerchia vasariana e che tutti i festeggiamenti di quei mesi sottostavano ad una stessa regia³⁸. Da questo contesto potrebbe dunque essere derivato questo tema inconsueto. Resta da sottolineare che, nell'occasione della mascherata, stando alla testimonianza di Ceccherelli, il trombettiere di Enea assumeva una connotazione negativa, stando a significare l'arroganza di chi si ritiene superiore agli dei, e questo potrebbe essere in contrasto con la sua riproposizione come figura principale della fontana dei Corsi. Resta comunque significativo l'uso fatto di questo mito virgiliano in ambito mediceo e la sua conoscenza da parte della cerchia artistica dell'Accademia del Disegno, alla quale appartenne anche Stoldo Lorenzi. Non ho abbastanza elementi sui committenti della fontana per la villa di Sesto, Giovanni e soprattutto Antonio Corsi, per tentare di spiegare la scelta di questo personaggio, anche se sarei tentata di suggerire, come chiave interpretativa, più una lettura di tipo "musicale" che non quella proposta nella *Bufolata*. Mi chiedo se cioè la scelta di Miseno, raffigurato proprio nel momento della sfida al Tritone, e quindi intento come quest'ultimo a suonare il suo strumento, non sia da ricercarsi invece negli indubbi interessi musicali che caratterizzavano la vita culturale di questa famiglia di mercanti fiorentini. Anche Antonio ad esempio acquistava, negli anni Settanta, degli strumenti musicali: come ad esempio un clavicembalo, utilizzato da lui stesso o forse destinato ai nipoti Bardo e Jacopo³⁹. Interessi che erano presenti negli anni dell'infanzia di Jacopo e di Bardo, affidati alla cura e alla tutela dello zio Antonio, ai quali venne fornita un'educazione musicale più approfondita di quella comunemente impartita ai figli dei ceti ricchi della città.

Se la scelta del tema di Miseno per la principale fontana della villa di Sesto fosse dipesa dal coinvolgimento familiare nella cultura musicale, allora si sarebbe verificata, ad opera di Stoldo Lorenzi, un'operazione simile a quella che trent'anni più tardi avrebbe portato alla creazione dell'*Orfeo* di Cristofano Stati, che, ricordiamo, era stato anch'esso probabilmente concepito come una scultura da fontana.

Per quanto riguarda invece il collegamento con gli apparati medicei Stoldo Lorenzi non era nuovo ad operazioni di trasposizione iconografica e formale, in cui invenzioni elaborate per eventi effimeri erano poi impiegate in opere più durature⁴⁰.

Quando infatti lo scultore si apprestò a scolpire le sue figure per il giardino Corsi era reduce, come si è accennato, dall'impresa medicea per la fontana del Nettuno nel giardino di Boboli, opera che derivava da uno dei carri trionfali realizzati per la Mascherata della *Genealogia degli Dei*, corteo che percorse le strade fiorentine nel febbraio del 1566, e facente parte, come la *Bufolata*, dei festeggiamenti delle nozze tra Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria. Della *Genealogia* ci restano numerosi disegni che documentano l'aspetto dei carri. Stoldo Lorenzi fu appunto l'autore di quello con il *Trionfo di Nettuno* che incontrò un tale successo da procurare all'artista l'incarico per la fontana di Boboli, dove la figura del dio è una fedele traduzione nel bronzo della figura che sormontava il carro⁴¹.

Se il Miseno e il Tritone di Sesto potrebbero dunque essere derivati da un'idea già elaborata da Stoldo per gli apparati del 1566, il Tritone doveva assomigliare ad uno di quelli da lui concepiti per la fontana medicea, intento però, a differenza di questo, a suonare nella conchiglia. Sia il Miseno che il Tritone Corsi erano inoltre accomunati da questo stesso gesto di suonare

il loro strumento sorreggendolo con il braccio destro alzato e rovesciando indietro la testa con una ardita ed enfatica rotazione, un movimento che costituisce il loro aspetto maggiormente caratterizzante e innovativo, che si rifletterà, molto più tardi, nel *Tritone* berniniano per l'omonima fontana di piazza Barberini, anch'esso con la testa esageratamente volta all'indietro nell'atto di soffiare nella consueta conchiglia ⁴².

La posa particolare di queste due figure, così come è fissata dalle loro riproduzioni dipinte e dai documenti, le accomuna ad un piccolo gruppo di sculture, in marmo e bronzo, finora tutte identificate genericamente come tritoni e fatte derivare da un prototipo giambolognesco. Si tratta della statua in marmo di un *Tritone che suona la conchiglia*, (Fig. 15) riferito a Battista Lorenzi e conservato nel Museo Archeologico di Palermo e il *Tritone che suona il corno* (Fig. 16) noto in almeno tre versioni in bronzo, (di cui due al Metropolitan Museum di New York e una al Louvre). Tutte opere che Berta Harris Wiles, nel suo pionieristico e fondamentale studio sulle fontane fiorentine, aveva giustamente riunito in un unico gruppo, omogeneo dal punto di vista iconografico e fatto derivare per le pose ardite e virtuosistiche dei corpi delle figure dalla scultura giambolognesca ⁴³.

Il *Tritone* di Palermo di Battista Lorenzi, proveniente dal giardino del palazzo Reale della stessa città, è stato identificato, ma l'ipotesi non si basa su nessun dato certo, con una figura che, secondo Raffaele Borghini, venne realizzata dallo scultore per Cosimo I de' Medici nel 1574 e da questi inviata a Napoli presso un non meglio identificato "signore Spagnolo" ⁴⁴. Il *Tritone* in bronzo del Metropolitan viene invece generalmente considerato opera di Giambologna o un prodotto della sua bottega dal quale dipenderebbe quello di Battista Lorenzi. Ma Negri Arnoldi, pur lasciando aperta la questione, avanza due ipotesi: o la dipendenza di questo gruppetto di sculture da un comune prototipo giambolognesco, oppure la precedenza della figura in marmo conservata oggi a Palermo dai bronzi, giustamente segnalando peraltro, come il *Tritone* palermitano sia l'unico a suonare in una conchiglia, sostituita invece, nei bronzi, da un lungo corno ⁴⁵. Penso invece che, alla luce delle nuova documentazione Corsi, si debba rivedere tutta la questione di questi *Tritoni*, sia dal punto di vista dell'invenzione, sia da quello dell'autografia, ipotizzando che tutti derivino dalle invenzioni di Stoldo: vale a dire il *Miseno* e il *Tritone* per i Corsi, già in essere come si è visto nel 1572. Anche il *Tritone* in bronzo di New York, che solo superficialmente possiede caratteri stilistici tali da giustificare il riferimento a Giambologna, potrebbe quindi rientrare con più plausibilità tra le opere di Stoldo e bottega, con una datazione tra la metà degli anni Settanta e gli anni Ottanta. Inoltre il fatto che le figure in bronzo non suonino in una conchiglia ma in una sorta di lunghissimo corno, strumento di fantasia che rielabora probabilmente antiche iconografie, li accomuna alla statua del *Miseno* per i Corsi, reggente appunto una lunga tromba, una prova in più, forse, che fu questa figura a costituire il modello di riferimento per tutto il gruppo e che i *Tritoni* bronzei siano il risultato della mescolanza delle due invenzioni per le fontane del giardino di Sesto, e che impersonino, forse, proprio un *Miseno*.

Nel 1578, a sei anni di distanza dalla fine dei lavori per le sculture del Lorenzi, apprendiamo che la *Fontana del Tritone* non era stata ancora montata e canalizzata, e ad essa si riferiscono diversi pagamenti riguardanti queste operazioni ⁴⁶. Si provvide inoltre a far lastricare i

quattro sentieri che, come risulta dalla veduta dipinta nello scrittoio della villa, scompartivano in quattro spazi erbosi il giardino antistante la facciata sul retro della casa ⁴⁷.

Nel contempo venne acquistata anche una «piletta di marmo di serravezza» sulla quale vengono intagliati dei mascheroni, che doveva servire per una fontana da collocare nel “selvatico”, il boschetto di lecci che era stato creato sul lato destro del giardino, dove venne costruita una grotta che ancora aspettava la sua fontana scolpita ⁴⁸. Dei lavori del giardino continua ad occuparsi Antonio Corsi, che morirà nel 1587, e che sarebbe poi stato sostituito dai nipoti, Jacopo e Bardo. Soprattutto Jacopo avrebbe manifestato, non appena raggiunta la maggiore età, grande interesse per il giardino, fino al punto di volerne documentare, come si è detto, l'aspetto e le emergenze scultoree attraverso gli affreschi di Tommaso del Verrocchio. Sesto sarebbe diventato, insieme alla villa ed alla seconda residenza campestre di Montughi, luogo utile agli incontri mondani e soprattutto culturali e il giardino, con le sue sculture mitologiche, la grotta e il selvatico, un'ideale scenografia per gli spettacoli e le rappresentazioni musicali promossi da Jacopo ⁴⁹.

L'attività di Jacopo per il giardino inizia nel 1583, anno a cui risalgono del resto anche le sue prime commissioni di pittura e gli acquisti di opere d'arte destinati alla casa fiorentina di via della Vacca.

Nel maggio di quell'anno si resero necessari lavori «per rassettare la condotta e canne» della fontana del cortile, vale a dire quella del *Miseno* ⁵⁰, e contemporaneamente si montarono spalliere di agrumi ⁵¹. Tuttavia, a parte questi interventi non sembra che nel giardino siano state introdotte altre sculture di rilievo. Solo dieci anni più tardi, nel 1593, vengono richieste a Romolo Ferrucci del Tadda alcune sculture di animali, un genere nel quale, come è ben sottolineato dal Baldinucci, era considerato un esperto ⁵². Gli anni Novanta del Cinquecento rappresentarono del resto l'apice dell'attività del Ferrucci in questo particolare settore: ad esempio, negli stessi anni in cui realizzava le sculture per il giardino dei Corsi era anche impegnato in quello dell'abate Alessandro Pucci a Bellosguardo, per il quale scolpì diversi animali in pietra ⁵³. Per il giardino di Sesto, per l'ornamentazione della fontana della grotta situata nel “salvatico”, costruita negli anni precedenti, Romolo scolpì una balena di pietra ⁵⁴. A questa si aggiunsero due gufi e, nel 1595, una gallina ⁵⁵, elementi questi ultimi di un repertorio ornitologico utili a segnalarci la probabile ripetizione, a Sesto, di una grotta esemplata su quella più antica ma evidentemente sempre in auge, di Castello ⁵⁶.

Jacopo del resto, in queste sue scelte per la decorazione del giardino, non solo seguiva una tendenza inaugurata, da molti anni a Firenze, dai giardini medicei, ma mostrava di assecondare quello che, dagli anni Settanta, era stato il carattere dato all'orto di Sesto, dove già dimoravano, lo ricordiamo, le gru e il cane di Antonio Lorenzi e dove lo scoglio del tritone di Stoldo brulicava di rettili e anfibi lucenti e colorati.

Oltre al giardino anche la villa venne sottoposta a nuovi lavori, la natura dei quali non è però più possibile verificare, per via dei cospicui rifacimenti sei-settecenteschi a cui l'edificio venne sottoposto. Questi lavori riguardarono soprattutto i loggiati del cortile centrale della villa, che ospitava la fontana del *Miseno*, che vennero dotati di nuove colonne e capitelli, certo per rendere più consoni all'accresciuto *status* sociale della famiglia l'antico edificio risalente ai primi anni del Cinquecento ⁵⁷. Per il nuovo uso sociale e mondano del luogo inau-

gurato da Jacopo allo scopo di ricevere degnamente ospiti di riguardo, venne predisposto anche un locale per l'amato gioco della pallacorda, passatempo che, come si desume da molte voci della contabilità dei Corsi, Jacopo condivideva spesso con Piero e Giovanni de' Medici e Virginio Orsini⁵⁸.

È in questo periodo che si colloca un'interessante, e per noi problematica, commissione di un'opera di scultura da parte di Jacopo che nel 1595, in un pagamento finora sfuggito alle ricognizioni sull'archivio dei Corsi, incaricò Pietro Bernini di realizzare una figura in marmo: il 16 settembre del 1595 infatti Jacopo e Bardo versano un acconto allo scultore per «una figura di marmo fattoli fare...»⁵⁹. È questa la prima volta che il nome dell'artista emerge dalla contabilità della famiglia e successivamente compare in un'altra registrazione in cui, siamo nel maggio del 1598, la scultura risulta terminata e ne viene precisato anche il soggetto: «lire 140 di moneta per valuta di una figura di marmo in forma di un villano che preme del uva, fatta fare a maestro Pietro Bernino e pagata per noi Jacopo e Bardo Corsi...»⁶⁰.

Questa notizia riveste una certa importanza nel complesso problema della collocazione cronologica ed attributiva di un gruppo di opere berniniane. Il collegamento tra l'artista ed i Corsi era da tempo noto: difatti una scultura la cui paternità oscilla tra i nomi di Pietro e di suo figlio Gianlorenzo, il *Satiro con una pantera* conservato allo Staatliche Museum di Berlino (Fig. 17), proviene dalla villa Corsi di Sesto Fiorentino. Wilhelm Bode aveva difatti acquistato la scultura nel 1884 da Stefano Bardini che, appunto, la diceva proveniente da quella famiglia. La sua antica collocazione era stata poi confermata da Irving Lavin che aveva reperito, sotto un loggiato posto sul lato orientale della villa, una copia (tutt'ora visibile per quanto molto rovinata) dell'opera in questione⁶¹.

Questo stesso studioso, pur lamentando la mancanza, tra le carte dell'archivio dei Corsi, di notizie riguardanti questa figura, e basandosi su un documento relativo ad un pagamento di tasse del 1595, nel quale Pietro Bernini risultava a Firenze, ipotizzava che in quel periodo lo scultore lavorasse per il giardino dei Corsi, impegnato appunto nella realizzazione del *Satiro con la pantera*. Il gruppo sarebbe perciò da riferirsi esclusivamente a Pietro, che in questi anni dava forma ad opere di grande virtuosismo tecnico, di impronta fortemente manierista, connotate da un'interpretazione dell'antico che «spianò la strada alla diversissima riprese della tradizione classica da parte del figlio»⁶².

La scoperta del documento sopracitato complica in realtà l'intera questione poiché dobbiamo chiederci se «il villano che preme del uva» che Pietro Bernini realizzò per i Corsi dal 1595 al 1598, la stessa datazione peraltro ipotizzata da Lavin per il *Satiro* berlinese, possa identificarsi con questa scultura e che il diverso soggetto indicato si debba imputare ad un errore dello scrivano che redigeva i libri amministrativi dei Corsi. In effetti non si può negare che la posa del satiro che regge in mano dei rigogliosi grappoli d'uva, stando in piedi su una sorta di conca, potrebbe avere ingenerato l'errore in una persona poco esperta. È però altrettanto vero che la presenza della pantera, ed anche una tradizione già consolidata nella raffigurazione di «villani», presente nella scultura fiorentina da giardino, rende abbastanza difficoltoso ammettere questo sbaglio. Il fatto che pochi anni prima della sua scultura per i Corsi, e precisamente nel 1589, a Napoli per Giovanni Antonio Carafa, Pietro Bernini avesse scolpito una figura di carattere analogo, vale a dire «una statua di marmo attaccata con un

arbero con un puttino sopra nome di Bacco, che fa il moto di spremere l'uva»⁶³ crea un precedente plausibile per ambedue i soggetti, quello rappresentato dalla scultura di Berlino e quello menzionato dal documento.

Il problema resta quindi aperto, tenendo però presente che nei libri dell'amministrazione Corsi non risulta nessun altro pagamento al Bernini per sculture diverse da questo *Villano*. Questo potrebbe essere andato perduto, come del resto la gran parte delle sculture cinquecentesche dei Corsi, e il *Satiro con la pantera* potrebbe essere stato acquistato per il giardino dai discendenti di Jacopo che, nel solco della tradizione familiare perseguirono una sostenuta attività collezionistica. Soprattutto il figlio secondogenito di Jacopo, monsignor Lorenzo Corsi, visse molti anni a Roma mettendo insieme una sua collezione di opere d'arte, soprattutto dipinti, acquistati in questa città⁶⁴. Lo stesso Lorenzo inoltre, insieme al fratello maggiore Giovanni, dette inizio, tra il 1638 e il 1641 ad una serie di importanti opere di trasformazione della villa e del giardino di Sesto, in seno alle quali poterono aver luogo nuove acquisizioni di statue⁶⁵.

Esiste anche la possibilità che la statua del "pigiatore d'uva" non fosse destinata alla villa di Sesto, bensì a quella di Montughi che i Corsi avevano acquistato, come si è accennato nel 1586. Qui, nel 1598, un mese prima che Pietro Bernini venisse saldato per la sua opera, vennero iniziati alcuni lavori per ingrandire il prato di fronte all'edificio, non è quindi da escludersi che anche a questo luogo si volesse destinare un arredo scultoreo⁶⁶.

Quel che per ora è certo è che il solo *Satiro con Pantera* fa la sua comparsa negli inventari della villa Corsi, e abbastanza tardi, nel 1737 e nel 1747, poiché, dal giardino, la scultura era stata spostata nella galleria all'interno dell'edificio⁶⁷.

Ma al di là del fatto, non certo secondario, dell'identificazione della scultura berniniana, l'acclarata attività dello scultore presso i Corsi alla metà degli anni Novanta è certamente utile a definire meglio il contesto nel quale l'artista si muoveva in questo periodo. Se era già nota infatti la sua collaborazione con Caccini per il rilievo con la *Trinità* per la fiorentina chiesa di Santa Trinita nel 1593-1594, ora questa nuova documentazione ce lo mostra al lavoro a Firenze nei due anni immediatamente successivi, in un periodo in cui peraltro anche il Caccini era attivo per Jacopo nel restauro delle antichità venute da Roma. Ci si può allora chiedere se la commissione per il giardino di Sesto non fosse stata facilitata non solo dal fatto che Bernini era originario del luogo, ma anche dalla sua frequentazione, proprio in quel periodo della bottega di Caccini, la cui posizione presso i Corsi lo poneva certo nella condizione di proporre nuovi artisti per le loro commissioni di scultura.

Anche Cristoforo Stati venne probabilmente impiegato nel giardino di Sesto. Infatti nel documento con il pagamento all'*Orfeo*, viene menzionato anche un Tritone, il che lascerebbe pensare che questo fosse destinato ad accompagnare, o a rimpiazzare, quello più antico che Stoldo Lorenzi aveva scolpito trent'anni prima per la fontana della villa. E che, per il fatto di essere stato realizzato in pietra, poteva aver già subito qualche danneggiamento. Sostituirlo con una figura con lo stesso soggetto, probabilmente in marmo, lo avrebbe inoltre reso più omogeneo alla statua di *Miseno* e accresciuto il valore, estetico ed economico delle due fontane.

Il giardino di Sesto accolse così l'opera di artisti, come Bernini e Stati che, seppure con esiti diversi, sapranno in seguito mettere a frutto, le suggestioni, le influenze, le idee, maturati

negli anni fiorentini, anche grazie alla frequentazioni di ambienti e personaggi culturalmente stimolanti, quale fu senza alcun dubbio Jacopo Corsi.

Un serrato e fecondo dialogo fra le arti è ciò che maggiormente emerge dal quadro fin qui delineato delle commissioni artistiche di questa famiglia fiorentina, le cui iniziative culturali, pur ponendosi nel solco di una tradizione già perfettamente tracciata, si distinguono tuttavia per gli accenti nuovi e singolari.

Alle due estremità di un arco cronologico di iniziative che coprono circa un trentennio si devono collocare le due sculture di *Miseno* e di *Orfeo* che sintetizzano con molta chiarezza i due poli entro i quali si mossero Jacopo e i suoi congiunti, l'arte della musica e quella della scultura, coniugate in una sintesi perfetta tra passioni personali e promozione sociale.

Jacopo Corsi soprattutto, la cui personalità emerge così non solo dalle testimonianze offerte dalle fonti, ma anche dall'analisi delle opere da lui commissionate, esemplifica perfettamente la tipologia del nobile fiorentino di fine secolo che trovava nell'arte, nel collezionismo, nell'impegno profuso nelle varie accademie della città granducale, la sua più autentica realizzazione.

NOTE

¹ La villa di Montughi, completamente trasformata da ristrutturazioni ottocentesche, è l'attuale villa Finaly di Firenze, venduta dai Corsi nel 1816. Per la sua storia si rimanda a: G. LENSÌ ORLANDI CARDINI, *Le ville di Firenze di qua d'Arno*, Firenze, 1968, vol. I, p. 50.

² Dopo la prima fase cinquecentesca il giardino di Sesto conobbe quella promossa dai figli di Jacopo, Giovanni e Lorenzo, che alla metà del Seicento affidarono la ristrutturazione della villa a Gherardo Silvani, chiamando ad affrescarla Baccio del Bianco, ma di questa fase non rimane traccia. In questi anni il giardino venne trasformato con l'aggiunta di una peschiera e di un ninfeo. Ma fu tra il 1738 e il 1748, su iniziativa di Antonio Corsi, che il giardino e la villa furono radicalmente trasformati, raggiungendo l'aspetto che in parte conservano ancora oggi. Durante questa fase furono probabilmente sostituite alcune delle statue più antiche con sculture rispondenti ad un gusto più moderno. Per tutte queste iniziative si rimanda a: G. GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *La villa Corsi a Sesto*, Firenze, 1937. Per alcune delle sculture settecentesche in marmo, tuttora conservate nel giardino della villa e riferibili a Vittorio Barbieri si veda: M. VISONÀ, *Classicismo e sensibilità nella scultura di Vittorio Barbieri*, in «Paragone», XLII, 497 (1991), pp. 39-67.

³ GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *La villa ... cit.* Per studi più recenti, ma che sostanzialmente si basano su quello appena citato, si ricordano: M.C. POZZANA, *La villa Guicciardini Corsi Salviati: il giardino, il parco, la ragnaia*, in *L'ambiente. Problematiche e prospettive, idee e contri-*

buti per una politica ambientale, atti del I° convegno sullo stato dell'ambiente a Sesto Fiorentino, Firenze, 1988, pp. 219-223. M. POZZANA, *I giardini di Firenze e della Toscana. Guida completa*, Firenze 2001, pp. 84-87. C. CRESTI, *Ville della Toscana. Architettura, decorazione paesaggio*, Udine, 2003, pp. 176-183. C. BICHI-E. BUCCIONI, *I Giardini delle province toscane*, in *Giardini di Toscana*, Firenze, 2004, pp. 79-82.

⁴ Mi riservo di ricostruire in altra sede la storia del giardino e della villa nel suo complesso.

⁵ GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *La villa ... cit.*, p. 5.

⁶ Come viene registrato sul frontespizio di uno dei libri dell'amministrazione Corsi. ASF, GCS, 402. Si veda anche T. CARTER, *Music and Patronage in Late Sixteenth-Century Florence. The case of Jacopo Corsi (1561-1602)*, in «I Tatti Studies» (1985), p. 63.

⁷ Non è questa la sede per ricostruire la genealogia dei Lorenzi, resa appunto complicata dal numero dei suoi componenti, alcuni di essi menzionati in modo diverso, per ciò che riguarda il patronimico, dal Vasari e dal documento che ho citato.

⁸ GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *La villa ... cit.*, p. 9. Anche il Carter si era limitato, in una nota, a fare il nome di un "Maestro Stoldo scultore" quale autore, per Sesto, di una grande fontana. Cfr. CARTER, *Music and Patronage...* cit., p. 89, nota 10.

⁹ Stoldo aveva iniziato la fontana nel 1566, concludendola nel 1574 con la fusione della grande figura di Nettuno. Per questa impresa si vedano: D. HEIKAMP, *Vi-*

cenide della statuaria antica e moderna della reggia, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra, Firenze, 2003, p. 142 e la scheda, che riassume la bibliografia precedente, di Gabriele Capecchi in *ivi*, pp. 626, n. 160; inoltre A. Giannotti in C. PIZZORUSSO, *Giambologna e la scultura della Maniera*, Firenze, 2008, pp. 249-250.

¹⁰ ASF, GCS, 421, c. 40 sin. Non sappiamo a chi fosse destinata questa scultura che non compare nel catalogo noto del Lorenzi. Sappiamo però che per anni i Corsi ebbero rapporti commerciali con Genova. Il ritratto poteva dunque aver costituito un dono per qualche personaggio genovese in rapporti di affari con la famiglia.

¹¹ Stoldo Lorenzi lavorò infatti come scultore, insieme al fratello Antonio, nella bottega del Tribolo, in quel fondamentale laboratorio di scultura, per forme, stile e significati, che fu il giardino della villa di Castello. Per la vicinanza di Stoldo alla cerchia del Tribolo si veda ora A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze, 2007, pp. 103, 105.

¹² Inoltre, proprio nei primi anni Settanta del Cinquecento, Francesco aveva fatto realizzare da Antonio Lorenzi, compartecipe dell'impresa del giardino Corsi, una fontana di marmo con animali acquatici nel giardino dell'Orto dei Semplici, un ulteriore modello da emulare. Per questa fonte perduta e la sua possibile forma cfr. GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., pp. 103, 105.

¹³ «Furono amici di Fra Giovanni Agnolo, mentre stette in Messina, il detto signor don Filippo Laroca, e don Francesco della medesima famiglia; messer Bardo Corsi, Giovanfrancesco Scali, e messer Lorenzo Borghini; tutti tre gentiluomini fiorentini allora in Messina». G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di G. MILANESI, Firenze, 1878-1885, vol. VI, 1881, p. 652.

¹⁴ ASF, GCS, 423, c. 107 ds.

¹⁵ «A spese della muraglia... Lire 10 a Giulio Carradore per porto della tazza ovvero fonte di marmo dalla piazza allo [illeggiabile] e casa di maestro Stoldo scultore alla via della colonna per[chè] la riduca in quel lavoro per la fonte». ASF, GCS, Libri di amministrazione 423, c. non num., alla data del 2 aprile. Seguono, in maggio, altri pagamenti: «A maestro Stoldo scultore Lire 28...». *Ivi*, alla data del 19 maggio; «...e addi 18 maggio per gabella della tazza di marmo per la corte mandata a sesto Antonio Corsi...». *Ivi*, Libri di amministrazione 421, c. 50 sin.

¹⁶ E a questo scopo un aiutante di Stoldo viene inviato a Sesto. «...et addi 12 di maggio lire 1.6.8 per gabella... di canne di piombi per far il condotto della fonte nella corte...et addi 17 detto a Giovanni di maestro Stoldo stato a sesto a impennar la fonte...lire 87...e addi 30 detto per una chiave per metter sotto la fonte...». *Ivi*, 421, c. 68 ds.

¹⁷ Il 5 settembre: «a spese della muraglia di Sesto, lire 4.5.8. di moneta sono per due pezzi di marmo da Carrara...4 sacca di breccie dell'Elba, per servirsene alla

fonte a Sesto...». *Ivi*, 405, c. 11 ds.; lo stesso pagamento registrato, con qualche voce in più l'8 settembre: «...per il costo a Pisa d i 2 pezzi di marmo di Carrara per servire delle fonti di Sesto...breccie dell'Elba in 4 sachi...gabella per detti 2 marmi...3 corbelli di breccia dell'Elba...e nichì dell'Elba...uno ovato di marmo per l'orto...». *Ivi* 415, c. 7 sin.; il 14 di settembre: «...all'ottonaio per una aggiunta di cannelle di piombo per l'acqua che da il cane e addi 26 di settembre cannelle di piombo in due pezzi...per la fonte della corte...». *Ivi*, 421, c. 50 ds. In questo stesso volume sono registrati, sotto la voce «muraglie a Sesto» altri pagamenti per queste fontane, che, per la loro ampiezza, riproduco nell'*Appendice documentaria* n. 2.

¹⁸ «A muraglio di Sesto Lire 6 pagati per porto di 2 bambini di marmo all'orticini della corte da casa tonino di Domenico scultore a casa nostra a Firenze...». *Ivi*, 423, cc. non num., alla data del 22 novembre.

¹⁹ *Ivi*, 423, c. 41 ds.

²⁰ Si veda all'*Appendice documentaria* n. 2.

²¹ *Ibidem*.

²² ASF, GCS, 423, c. 121 ds.. Anche in un pagamento del settembre dello stesso anno viene menzionata questa grotta: «E addi 29 di settembre lire 177.2 boni a maestro Antonio Castiglione per una sua opera alla grotta e fonte di sesto». *Ivi*, 424, c. 51.

²³ *Ivi*. Nel 1575 all'arredo scultoreo della villa si aggiungono due teste di macigno del granduca Francesco e della granduchessa, fatte fare a Giovanni Bandini. *Ivi*, 424, c. 157.

²⁴ Come mi ha fatto notare il giardiniere della villa, Bruno Brusagli, vero *genius loci* del giardino di Sesto.

²⁵ Il *Fiume*, considerato che la figura era posta verticalmente all'interno della nicchia, poteva riproporre la tipologia che Tribolo aveva utilizzato per la villa Rinieri a Castello. Cfr. C. ACIDINI LUCHINATI, *Cristofano Rinieri e il dio fluviale del Tribolo*, in *Antico e futuro nel territorio mediceo di Castello. I giardini della Chimera*, Firenze, 1989, vol. 1, pp. 58-59.

²⁶ Cfr. GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *La villa...* cit., p. 6.

²⁷ Cfr. M.P. MANNINI, *La decorazione in villa tra Sesto e Castello (grottesche, allegorie, emblemi)*, Sesto Fiorentino, 1979, pp. 6-10 e *Idem*, *Chimere, capricci, ghiribizzi e altre cose: esempi periferici di grottesca del tardo Cinquecento*, in «Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi», I (1984), pp. 72-73.

²⁸ «A Tommaso del Verrocchio dipintore lire 7... per mano di Jacopo per colla e bianco per le stanze dipigne a Sesto...». ASF, GCS, 407, c. 151r, (gennaio 1582), e 405, cc. 110 sin. e 113 sin. (31 ottobre e 30 novembre 1585). La notizia era stata inserita dal Carter nel suo studio, che non l'aveva però collegata agli affreschi della villa. Cfr. CARTER, *Music and Patronage...* cit., p. 93, nota 35.

²⁹ Sulla decorazione dipinta da Tommaso del Verrocchio in Palazzo Vecchio si veda E. ALLEGRI-A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980,

p. 351. Sull'appartenenza del pittore ad una famiglia di artisti si rimanda a A. WALDMAN, *The rank and file of Renaissance Painting. Giovanni Larciani and the "Florentine Eccentrics"* in *Italian Renaissance Masters*, catalogo della mostra, Milwaukee, 2001, p. 44 nota 55, p. 45, nota 54.

³⁰ VASARI, *Le vite...* cit., vol. VII, p. 620. Insieme, tra gli altri, a Alessandro Fei detto il Barbiere, Vasari menziona il Verrocchio per la collaborazione nella pittura delle tele con le raffigurazioni delle principali piazze del ducato facenti parte della decorazione effimera per il salone dei Cinquecento in palazzo Vecchio e realizzate per le nozze tra il duca di Bracciano, Paolo Giordano Orsini e Isabella de' Medici.

³¹ Nel 1587 viene infatti nominato anche uno "scrittoio" tra i lavori fatti fare da Jacopo a Firenze. ASF, GCS, 408, c. 27 ds., (27 febbraio).

³² Così veniva infatti considerata la statua in un documento del 1738 che descriveva sommariamente il giardino di Sesto. ASF, GCS, Processi 48, c. 123r

³³ Come tale viene identificata dal conte Guicciardini Corsi Salviati nel commentare la raffigurazione della fontana del cortile così come è rappresentata negli affreschi dello scrittoio. Cfr. GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *La villa...* cit., p. 8.

³⁴ «Era costui del grand'Ettore compagno, / e de' più segnalati intorno a lui combattendo, or la tromba or la lancia adoperava,...stava sul mare sonando il folle con Tritone a gara, / quando da lui, ch'astio sentimento e sdegno (se creder dessi), insidiosamente tratto giù dallo scoglio overa assiso, fu nell'onde sommerso...» (*Eneide*, VI, 55). Sulla figura del Misero nel poema virgiliano e l'originalità, e rarità, di questo mito si veda: R.J. CLARK, *Misenus and the Cumaean Landfall: Originality in Vergil's use of topography and tradition*, in «Transactions of the American Philological Association», 107, 1977, pp. 63-71.

³⁵ Non credo che il fatto che le due sculture siano state realizzate in un materiale diverso, marmo per il *Miseno* e pietra per il *Tritone*, costituisca un impedimento a pensare che fossero poste in relazione. La scelta di riservare il marmo ad una sola figura può essere dipeso da ragioni economiche e dal fatto che si trattava, essendo situata nel cortile della villa, della scultura più importante.

³⁶ Di questa mascherata delle bufole sono noti alcuni disegni, riferiti alla cerchia del Vasari, che raffigurano però i soli costumi di uno dei gruppi partecipanti, il secondo in ordine di sfilata, quello delle Baccanti. Per questi disegni e la festa si veda: A. PETRIOLI TOFANI, *Le feste e la città*, in *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogo della mostra, Firenze, 1980, pp. 396-397, nn. 9.21-9.28.

³⁷ A. CECCHERELLI, *Lettera nella quale particolarmente si descrive le invenzioni, l'ordine, gli abiti e l'histoire della festa delle Bufole fatta in Firenze. Il dì del carnevale l'anno 1565 in su la piazza di S. Croce, tutta tratta e cavata da i propri inventori*, Firenze 1566, pp. 6-9.

³⁸ PETRIOLI TOFANI, *Le feste...* cit., pp. 396-397.

³⁹ «Masserizie di casa lire 225 a Giovanbattista del Butini per valuta d'uno gravicembalo... a messer Antonio Corsi». ASF, GCS, 407, c. 13r (settembre 1578).

⁴⁰ Detlef Heikamp ha giustamente più volte sottolineato, tra l'altro proprio a proposito del *Nettuno* del Lorenzi, l'importanza degli apparati festivi come «vasto campo sperimentale» che «non è stato inteso nel suo intero valore, e cioè come un capitolo importantissimo della storia della scultura». D. HEIKAMP, *Vicende della statuaria antica e moderna della reggia*, in *Palazzo Pitti...* cit., p. 42.

⁴¹ Per le vicende relative alla fontana di Boboli si rimanda alla scheda ad essa relativa (con bibliografia precedente) di Gabriele Capecchi in *Palazzo Pitti...* cit., pp. 626-627.

⁴² L'importanza della figura del *Nettuno* di Stoldo Lorenzi e della struttura di questa fontana per le invenzioni berniniane del *Nettuno* e *Tritone* (Londra, Victoria and Albert Museum) e della fontana di piazza Barberini sono già state segnalate. Cfr. S. SCHÜTZE, *Il "Nettuno e Tritone" della Villa Montalto*, in *Bernini scultore. La nascita del barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra, Roma, 1998, p. 175 (con bibliografia precedente); e da HEIKAMP, *Vicende della statuaria...* cit., p. 42.

⁴³ Cfr. B. HARRIS WILES, *The fountains of florentine sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Cambridge (Mass.), 1933, pp. 88-89, figg. 181, 183-185.

⁴⁴ BORGHINI, *Il Riposo...* cit., p. 598.

⁴⁵ Per tutta la complessa questione relativa a queste sculture si rimanda alla sintesi fatta da F. NEGRI ARNOLDI, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli, 1997, pp. 292-293.

⁴⁶ «A maestro francesco scalpellino lire 49... a buon conto delle pietre per la fonte di Sesto». ASF, GCS, 407, cc. 2 ds e 5 sin., 9 sin. «A maestro giovanni ottonaio lire 105...a buon conto delle doccioni di piombo li fa per la fonte di sesto...». *Ivi*, c. 12v. «A muraglia di Sesto Lire 8 contanti a Domenico scalpellino per murare dritto il tritone della fonte di Sesto...a maestro Antonio da castiglione muratore...nel murare la fonte di mezzo dell'orto a sesto...». *Ivi*, c. 15v.

⁴⁷ «A muraglia di sesto lire 240 buone a giovanni lastricatore...per prezzo del lastrico fattone nell'orto sotto i tetti di terrazzi lungo li orticini e dinanzi alla porta». *Ivi*, c. 40r.

⁴⁸ «A muraglia di Sesto lire 18 contanti per una piletta di marmo di serravezza...compera da l'Opera...». *Ivi*, c. 18r. «a muraglia di sesto Lire 4 a domenico scarpellino per fattura d'un piede di pietra forte per sotto del balaustro della tazzetta del selvatico...». *Ivi*, c. 34r. «A Francesco scalpellino lire 10 per lui a maestro pagolo intagliatore disse per resto delle maschere intagliate nella fonte del orto nostro di sesto...». *Ivi*, c. 47r. «A muraglia di sesto lire 32...a fare il lastrico dinanzi alla grotta del salvatico...». *Ivi*, c. 52v. «...spese per fare segare legnami per la pergola sopra la grotta dell'orto...». *Ivi*, c. 108r.

⁴⁹ Già nel 1583 ad esempio Jacopo paga il «nolo di cocchio per condurre i musici a Sesto...». ASF, GCS, 436, c. 13 ds.

⁵⁰ *Ivi*, 407, c. 157r.

⁵¹ «A masserizie lire 34 a Bartolomeo di Jacopo del vaso fornaciaio all'impruneta per 12 vasi di limone portati a sesto d'ordine di ms Jacopo...»; «al orto e macchia di sesto lire 8.8 per opere fatte cecco carmi-gnani nell'orto alle spalliere e alla macchia...». *Ivi*, cc. 162 r. e v.

⁵² Per l'attività di Romolo scultore *animalier* si veda ora GIANNOTTI, *Il teatro...* cit., pp. 154-156.

⁵³ Per questi si veda S. BONAVOGLIA-F. PARRINI, *La villa e il parco di Bellosguardo. Cinque secoli di arte e storia*, Firenze, 2001, pp. 25-28.

⁵⁴ «Addì 6 di giugno a Romolo del Tadda scultore per una balena di pietra fatta per tenere alla fonte del selvatico». ASF, GCS, 427, c. 77 ds. La notizia era già nota al GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *La villa...* cit., p. 14.

⁵⁵ «A ms. Jacopo Corsi Lire 71 per lui a Romolo di Francesco Ferrucci scultori disse per dua gufi...». *Ivi*, 80, c. 61, (11 settembre 1593); «A muraglia di Sesto lire 98 pagati a Romolo del Tadda scultore per mano di ms Jacopo... sono per una galina nel selvatico del orto...». *Ivi*, 409, c. 54 ds., (6 giugno 1595). Sempre nell'estate di questo anno si trovano pagamenti riguardanti la messa in opera di questa fontana: «A muraglia di Sesto Lire 35 pagati a maestro Bartolomeo scarpellino per pietre fatte alla fonte dell'orto che vi si comprende uno ornato di braccia 2 e mezzo lungo et largo braccia 1...». *Ivi*, c. 55 ds. (14 giugno, 1595); «... lire 467 a Niccolo Agostini per piu opere fatte fare nella machia e orto e salvatico a sesto...». *Ivi*, c. 56 sin. (15 giugno, 1595); «A muraglia di sesto Lire 25 pagati a maestro Giovanni ottonaio per una chana di bronzo grande...e canne di piombo per li condotti di sesto...». *Ivi*, c. 61 ds. (5 agosto 1595).

⁵⁶ Per gli uccelli che decoravano la grotta della villa di Castello si rimanda alla scheda ad essi relativa di D. Heikamp, in *Giambologna gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra, Firenze, 2006, pp. 249-252 e GIANNOTTI, *Il teatro...* cit., pp. 158-159.

⁵⁷ Ad esempio nel settembre del 1593 si effettuano pagamenti a «maestro Bartolomeo scarpellino per 5 colonne 6 pilastri con base e capitelli e altre pietre per la loggia...». *Ivi*, 427 c. 77. E nel luglio del 1594: «A muraglia di sesto...per più opere di maestri e manovali alla loggia della corte della nostra casa di Sesto...». *Ivi*, 409, c. 41 ds.

⁵⁸ Nell'ottobre del 1594 vengono realizzati «muri, mattonato palco doppio per il giuoco della palla a corda fatto a sesto». *Ivi*, c. 46 sin.; nell'aprile del 1595: «A muraglia di Sesto lire 21...per un marmo per mettere nel giuoco della corda». *Ivi*, c. 50 ds.; «A muraglia di Sesto lire 14 pagati a maestro Bartolomeo di Giovanni scarpellino per una pila di pietra serena per il giuoco della pilota...». *Ivi*, c. 53 ds. (aprile 1595).

⁵⁹ ASF, GCS, 80, c. 103.

⁶⁰ *Ivi*, 416, c. 10v.; lo stesso pagamento, con la registrazione degli acconti precedenti si trova in: *Ivi*, 406, c. 16 (maggio 1598): «A masserizie lire 140 di moneta per valuta d'una figura di marmo fatta fare da maestro Pietro Bernino pagatognene per noi Jacopo e Bardo Corsi de lo scrittoio sotto di 22 settembre 1595 e 13 aprile 1596...».

⁶¹ A questo autore si rimanda anche per la letteratura critica relativa alla scultura berlinese. I. LAVIN, *Bernini giovane, in Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti*, atti del convegno (Accademia di Francia a Roma, Villa Medici 17-19 febbraio 1999), a cura di O. BONFAIT-A. COLIVA, Roma, 2004, pp. 144-146.

⁶² *Ivi*, p. 146.

⁶³ Il documento venne pubblicato per la prima volta da G. CECI, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti: scultori*, in «Napoli Nobilissima», XV (1906), p. 117. E nuovamente in H.U. KESSLER, *Pietro Bernini (1562 - 1629)*, Monaco, 2005, p. 419.

⁶⁴ Per il momento però lo spoglio che sto conducendo sui libri dell'amministrazione dei Corsi relativi agli anni di Lorenzo, non ha fornito risposte positive in questo senso.

⁶⁵ Queste però non sono emerse dalle ricerche condotte dal conte Guicciardini nel suo studio sulla villa, dove i lavori promossi dai due fratelli sono documentati per quanto riguarda il progetto del rifacimento dell'edificio, dovuto a Gherardo Silvani, e per la decorazione di alcuni ambienti della casa condotti dal pittore Baccio del Bianco. Cfr., GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *La villa...* cit., pp. 9-11.

⁶⁶ Vari pagamenti a maestranze per «acconciare il prato dinanzi alla villa di Montui...». ASF, GCS, 427, c. 182r e v (aprile 1598).

⁶⁷ Il primo inventario è stato pubblicato da Guicciardini Corsi Salviati (*La villa...* cit., p. 68) e qui la scultura è menzionata come «una pantera di marmo con un putto che gli mostra un grappolo d'uva», così come nell'inventario di appena dieci anni più tardi. ASF, GCS, *Il versamento*, 1249, c. 103r.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1.

ASF, GCS, *Libri di amministrazione* 450. Questo libro segnato A Debitori et Creditori coperto di quoio appresso è delli heredi di Jacopo di gio: Corsi per la ministrazione della tutela di detti heredi presa il Sig.re Bardo loro zio e tutore et sara distinto come appresso

Da Carte 1 sino a 350 debitori e creditori,

Da carte 350 sino al fine Inventarij e Ricordi [1603]

c.351 sin.

Appresso saranno notati l'inventarij et Ricordi delli heredi di Jacopo di Gio: Corsi

Ricordo questo di 28 di giugno 1603 come sotto di 29 di dicembre 1602 passato piacque a nostro signore Dio che la b.m. del Sig.r Jacopo di Gio: Corsi passassi a miglior vita di anni quaranta dua in circa e lasciò dopo di se sei figlioli e cioe quattro femmine e dua masti e quali saranno notati appresso e loro nomi et età

Giovanni di età di anni tre mesi sei

Lorenzo di età di anni dua mesi sei

Giulia di età di anni dodici

Settimia di età di anni cinque mesi otto

Maria di età di anni quattro mesi sei

Lessandra di età di anni uno mesi dua

Ricordo questo di 28 di giugno 1603 Come il signor Bardo di Gio: Corsi prese la tutela de figliuoli del Sig. re iacopo Corsi suo fratello come per contratto rogato ms Camillo Ciai sotto detto di al quale habbia relatione Ricordo delli inventarij fatti di tutti li effetti trovati nella heredità del Si.re Jacopo di Gio: Corsi tanto in proprio quanto comuni col Sig.r Bardo corsi suo fratello et prima saranno li effetti propri e di poi quelli a comuni come appresso

Una statua di marmo di un apollo al naturale

Una statua di marmo di una Cerere al naturale

Una statua d'un Apollo di marmo al naturale

Una statua di terracotta d'una venere al naturale

Una statua di marmo di un bambino

Un torso di un bambino di marmo

Una figurina di marmo piccola

Tre torsi di marmo antichi

Una aquila di marmo moderna

Un bassorilievo di una donna di marmo

c.351 ds.

Ventisette teste di marmo di piu sorte e parte antiche con loro sgabelloni sotto e il simile parte delle statue

Dua cornetti muti e dua ordinarij

Una chitarrina col fondo di vescica

Una muta di flauti pezzi dieci con cassa di quoio
 Quattro traverse di legno con cassa di quoio
 Dua traverse di cristallo e una di legno in cassetta
 Una traversa di legno scompagnata
 Dua violini con canna e un rufolo dorato
 Una muta di traverse con bochini d'argento n.o 6
 Una muta di pifferi n.o pezzi 6
 Quattro fistule di canne
 Dua rufoli turcheschi et pifferino
 Tre Arponi grandi di piu sorte
 Tre liuti antichi con sua casse
 Un regalino d'ebano filettato d'avorio
 Dodici viole fra grande e piccole

Quattro lire da sonare di piu sorte
 Una arciviola grande
 Un gravecembolo con l'ottave distinte
 Tre gravecemboli ordinarij

c.352 sin.

Un gravecembolo con dua tastature
 Un gravecembolo e dua spinette piccole
 Una cetera e dua cornetti grandi
 Una muta di violini col basso n.7 in una cassa

Un organo grande con canne di legno ritto
 Un organo grande sotto una tavola con strumento
 Un organo piccolo con dua mute di canne di legno
 Una tiorba grande da sonare
 Dua chitarre alla spagnuola
 Un liutone grande alto 3
 Un strumento con bastoni di legno alla bolognese
 Un gravicebolo ordinario a Sesto
 Un gravecembolo dipinto a Montui
 Dua violini in mano a fransosini
 Un gravecembolo in mano a Franc.o cini
 Un gravecembolo in mano al prete spagnolo
 Un strumento sordo in mano a oratio grati
 Una arpe in mano alla monaca del Bertini
 Un gravecembolo in mano del sig.re Bardo Corsi
 Un basso di viola e un trombone a ms francesco Olmi (...)

c.353 ds.

(...) dua quadri grandi dipinti a paesi
 Un quadro del ritratto della Capraia
 Sette cappelliere e quattro abiti da maschere
 Pezzi cinquecentotrenta di libri in stampa
 Un bambino di bronzo sopra un dolfino

Una arpe venduta à Gio b.a del violino

Venduto un basso di viola à Giulio Caccini.

Venduto un basso di viola a Rinaldo della Vecchia

Una Arciviola venduta a Gio.B.a del Violino

fattane di v.a al s.r Agnolo Guicciardini

Una muta di violini col basso n.o 7 venduti alla
 Guardaroba di S.A.S

Venduto a Giulio Caccini

Venduti alla guardaroba di S.A.S

Una cassetina ferrata piena di oliv di piu sorte

Una Madonna di mano di Jacopo da puntorno

Un termine di noce intagliato

Tre quadri duomini illustri (...)

c.354 ds.

Nove quadri di piu sorte pitture piccioli

c.355 sin.

(...) Dua ritratti del Sig.r iacopo Corsi che uno piccolo

Una spera grande et uno quadretto di nativita (...)

Uno stipetto di granatiglia di Spagna

Uno stipetto coperto da lacca rossa (...)

c.355 ds.

Un calamaio di bronzo con figurina sopra

Dua quadri ritratti al naturale della sua moglie

Un quadro di San Giovanni decollato di mano del Puligo (...)

Una nuntiata di quadro piccolo di mano di pompeo

Otto capre di legno per fare palchi da comedie (...)

Pezzi centodieci di libri in stampa a montui

Dieci quadri d'uomini illustri in guardaroba

Dua fregi di pitture di mano del Salviati

Quattro tondi di piu sorte arme di famiglie (...)

c. 356 sin.

Un quadro d'una madonna d'Andrea del Sarto (...)

c. 356 ds.

Sei dardi e tre scetri messi a oro da maschere

Dieci tra cappelli e berrettini da maschere e scarpe (...)

dua abiti da plutone et da orfeo

Dieci abiti da ninfe di drappi d'oro

tre abiti di velo da furie (...)

c.360 sin. Appresso masserizie proprie del s.r Jacopo Corsi che erano restate indreto

Uno tavolino di marmo mistio

c. 360 ds.

Quattro teste di marmo (...)

c. 366 ds.

Inventario delle masserizie di casa di firenze, che sono à comune fra il sig.r Bardo et li Heredi del'Sig.r jacopo Corsi

Un quadro d'una Annunziata (...)

c. 366 ds.

Uno tavolino di marmo mischio

Una tavola di noce intarsiata (...)

c. 367 sin.

Uno paramento di cuoi di Spagna azzurri à quattro pelle, et un fregio di braccia 40 in circa

Uno paramento di cuoi d'oro usati tre pelle, et un fregio di braccia 40 in circa

Uno paramento di cuoi d'oro quattro pelle, et dua fregi di braccia 40

Uno paramento di perpignano giallo con stampe di velluto verde
 Uno paramento di perpignano rosso con nastri d'oro di braccia 24 in circa
 Un parlamentino di panno rosso con nastro d'oro usato per l'oratorio
 Un paramento di broccatello di pezzi numero cinque
 Uno paramento di taffetà giallo, e volto in n.o sette pezzi
 Uno panno d'arazzo del Giudizio di Salamone
 Nove pezzi di panni d'arazzo a boscaglie con animali
 Cinque pezzi di spalliere d'arazzo a boscaglie con animali
 Undici pezzi di panni d'arazzo a fogliami d'una medesima altezza
 Cinque pezzi d'arazzi a fogliami bassi (...)
 Sei portiere di panno d'arazzo, che dua fine con figure
 Una portiera di panno rosso ricamata co l'arme de'Corsi (...)

c.367 ds.

Quattro tappeti fatti al Cairo, che dua grandi e dua mezzani
 Quattordici tappeti di piu sorte, che nove fini per tavole et casse
 Una coperta da tavola di cuoio rosso
 Una coperta da ottangolo di perpignano rosso (...)
 Quarantadue quadri d'huomini illustri
 Sette quadri in tela di paesi di Fiandra
 Quattro quadri di Madonna di più grandezze
 Un tondo di Madonna messo a oro
 Un quadro del ritratto del Sig.r Bardo Corsi di bb.a uno
 Un ritratto del Sig.r Giovanni Corsi
 Un quadro del Sig.r Don Pietro Medici
 Due quadri del Sig.r Giulio, e Jacopo Corsi
 Quattro quadri di Giovanni, Simone, Antonio, et Bardo Corsi vecchi
 Uno quadro di Madonna Alessandra
 Due quadri di altre pitture
 Uno quadro di pitture grande nude
 Uno quadro dove sono scritti tutti li quarantotto (...)

c.368 ds.

(...) Due studioli grandi di noce
 Due studioli piccoli di noce (...)

c.369 sin.

Uno [m]appamondo in carta su la tela (...)
 Quattro scaffali grandi da libri
 Dua teste di marmo, che una di Giovanni e una di Giulio Corsi (...)

c.369 ds.

Una spera grande d'acciaio di bb.a uno e o/4 in circa
 Sette scudi di tela dipintovi arme di piu sorte (...)

c.370 sin.

Una tafferia turchesca
 Tre pezzi di cornicioni dorati

Quattro colonne di noce dorate con suoi ferri
 Dua rotelle antiche, con dua scimitarre turchesche (...)
 Otto scatole dipinte di più sorte entrovi coserelle antiche (...)
 Quattro testiere di più sorte antiche (...)
 Dua paia di staffe dorate
 Otto candellieri d'argento (...)
 Sei tazze grande d'argento dorate (...)
 Sei tazze minore d'argento dorate (...)
 Sei tazze grende d'argento (...)
 Quattro sottocoppe d'argento
 Uno bacile e uno boccale d'argento (...)

370 ds.

Uno bacile e uno boccale d'argento (...)
 Due rubini legati in oro
 Uno smeraldo legato in oro
 Dua diamantini, che un grande e un piccolo
 Tre turchine legate in oro
 Dua anelloni d'oro con impresa, et arme de Corsi
 Uno agnus Deo legato in oro co se di perle mezzane, et tre grosse
 Una ghirlanda di rubini e perle, con dua diamanti quattro rubini, et sej perle grosse, con una rosetta di berilli
 Dua peparole d'argento dorate
 Ottantaquattro punte d'oro per una zimarra
 Trentasej coppie di riscontri di perle d'uncia sopra una veste d'ermisino pagonazzo
 Uno cassone grande e ferrato per gli argenti
 Uno paramento di cuoj d'oro 3 pelle e 2 fregi
 Un paramento di cuoj simili 4 pelle e 2 fregi
 Un paramento di cuoj azzurri (...)

c. 371

Inventario della villa di Montughi

c.372 sin. (...)

Quindici quadri di tele fiandresche
 Cinque tele simile di guerre
 Uno Quadro d'uno Christo piccolo
 Uno Quadro d'una Vergine
 Uno tondo d'una Vergine antico
 Uno quadro d'una Madonna antica
 Uno quadro di sa Franc. di Paula
 Uno quadro di S.ta Maria Maddalena...

c. 373 sin.

Inventario delle Masserizie della villa di Sesto à comune fra il sig.r Bardo, et li Heredi del sig.r Jacopo Corsi

c.373 ds.

Cinque lumiere di ferro à torno la sala (...)
 Una statua di marmo di bb.a dua incirca (...)

c.374 sin.

Uno pie di pietra, et dua disegni di terra

Uno crocifisso di legno (...)

Quattordici vasi di terra azzurra con pine sopra (...)

Una targa antica (...)

Uno tamburo da sonare (...)

Una testa di marmo

Una statua di getto senza braccia

Uno troncone di marmo lavorato (...)

Uno crocifisso piccolo

Uno libro di disegni di porte (...)

c.374 ds.

Quattordici sgabelli d'albero dipinti (...)

2.

ASF, GCS, *Libri di amministrazione* 421 (entrata e uscita eredi Giovanni Corsi)

c. 68 sin. (1571)

Muraglie a Sesto

Addi 16 ottobre per una doccia (...)

E addi detto a maestro Giovanni ottonaio per una canna di piombo ... a condotti di Sesto a Antonio Corsi (...)

E addi 18 detto a maestro Antonio da Castiglione ...che spese per opera lavorata di mettere il Cane e fare il basamento alli scaglioni della fonte nella corte et altro (...)

Et addi 24 detto a Tommaso Solveti camarlingo all'Opera per un marmo bianco per fare il pie sopra la tazza della corte (...)

Addi 10 di novembre per una opera di manovale tenuta un mese a seguir maestro Antonio [Lorenzi] nell'acconciare a Sesto il cane (...) pagò Niccolò ortolano

E addi detto per opere di manovali alla casa (...)

Addi 12 di novembre per dua putti di macigno fattone Tonino scultore a Sesto lire 67.

E addi detto per portatura d'essi sino in casa (...)

E addi 7 di dicembre al carradore del porto per il pezzo di marmo lire 66.

E addi 7 di dicembre per il secondo marmo grosso condotto da Pisa e dal porto a Firenze e pagato da ricasoli lire 66.

[1572]

E adi primo di gennaio lire 31 (...) per gabella per la tazza della fonte lire 6.10.4 per rimetter la trave al tetto (...)

c. 68 ds.

Et addi 12 di maggio lire 1.6.8 per gabella (...) di canne di piombi per far il condotto della fonte nella corte (...)

Et addi 17 detto a Giovanni di maestro Stoldo stato a Sesto a impernar la fonte lire 87.

Et addi 30 detto per una chiave per metter sotto la fonte (...)

c. 70 ds.

Antonio Corsi di contro havere addi 3 di agosto al conto di maestro Stoldo scultore portò domenico da Settignano lire 46

c. 98 sin.

Maestro Antonio di Lorenzo di Gino figliolo di maestro stoldo de dare addi 23 di giugno lire 14 allui tanti a buon conto (...) lavora con maestro Stoldo (...)

c. 100 ds.

Maestro Stoldo scultore di contro havere lire 266 (...) per conto della fonte e tazza di marmo a Sesto con tutti sua pertinentie (...) et de avere adi 9 di settembre lire 45 tali si fa creditore per averli pagati come apresso per la pietra del tritone lire 14 per quella del cane lire 12 e per il porto di dette lire 19 (...)

c. 101 sin.

Muraglie a Sesto deon dare (...) lire 4 à cechino scultore per una serpe di mistio ritonda comperata da lui (...) E addi 13 di luglio lire 27 a maestro niccolò scarpellino et sono per tanta pietra bigia di macigno portata in Firenze a sue spese per far dua gru per la nostra fonte di Sesto com'a visto maestro Lorenzi scultore che le à da lavorare per 20 tutte e dua (...)

E addi 14 di luglio lire 15 per due chiave da rede di maestro adamo per perno una a piè del cane verso Firenze, e l'altra a piè della parte del pezzo del orto per andare alli uccelli a Sesto lire 10.

Et addi 24 di luglio al stovigliaio di maestro lupo per piu ranocchi serpe anguille di pietra colorate fatte per la fonte lire 102.

Et addi 26 di luglio per gabella della colonna a Sesto lire 102.

Et addi detto lire 38 sono per costo del lavoro della tazza e fonte di marmo a Sesto à maestro Stoldo scultore per sua lavoranti (...) lire 266

E addi 18 [agosto] detto lire 2.13.4 per gabella di quattro colonne per doccia e rassettature delle forbice per l orto lire 102.

E addi 19 detto lire 12 per gabella di 2 gru di pietra e capitelli per le colonne avere Antonio Corsi lire 102.

E addi 28 detto lire 4 per gabella del tritone portato a Sesto lire 102.

E adi 9 di settembre lire 45 fatti buoni a maestro Stoldo scultore per tanti pagati per noi, che lire 14 per la pietra del tritone e lire 12 per quella del cane e lire 19 per il porto di dette pietre et se stornava al suo conto in questo (...) lire 100

E adi 13 detto per gabella di 6 canne di piombo lire 113 (...)

E adi detto lire dugento quaranta a nicolo scarpellino per 30 colonne di pietra bigia dare in questo lire 91

E addi primo d'ottobre lire 4.13.4 per gabella del Miseno di marmo mandato questo di lire 113

E adi detto lire 10 a Antonio d' Aniballe intagliatore porto maestro Stoldo per opere al tritone (...) lire 113

E adi detto lire 28.14 per opere aiutorno a maestro Antonio a condottj da di 2 d'agosto adi 22 di settembre pagate nicolo agostini lire 112 (...)

E adi 3 d'ottobre lire 10 niccolo scarpellino per le pietre per fare lo scoglio al tritone lire 113

E adi 6 detto lire 37 a maestro giovanni ottonaio per una chiave di bronzo per detto tritone e canne di piombo per li ucelli e piastre di piombo e 3 opere servite al detto giovanni lire 115

[totale] lire 2735.14

c. 101 ds.

E de dare per la faccia di contro lire 2735.14

E adi 7 d'ottobre lire trentacinque a giusto di sandro scarpellino a settignano per la pietra per fare il fiume e un bambino appiè d'un cane lire 113

E addi 2 detto lire 9 per un ducato gigliato per dorare la tromba del miseno per antonio orefice (...) lire 118.

E addi detto lire 10 a Antonio delle Trombe orafo per la tromba del miseno nella corte e porto mess er Antonio lire 118

E addi 11 detto lire 42 che a pro d'Andrea Zaballi porto dalla cava a casa nostra d'un pezzo grande di pietra per farne il fiume nel orto dalla banda di verso prato (...) lire 118

E addi detto lire sette a Giovannj Lasagninj per porto della pietra per fare un putto che riceve l'aqua del cane nel orto dalla banda verso prato (...)

E adi 13 detto lire 2.13.4 per gabella del cane (...)

E addi detto lire 1.6.8 per gabella del putto che riceve l'aqua del cane nell'orto dalla banda di Sesto verso prato (...) lire 118 y

E adi detto lire 29 a maestro Giovanni ottonaio (...) per una chiave per il cane dell'orto dalla banda di prato lire 8 per 18 canne di piombo (...) lire 118

E adi 7 di novembre per 3 sorte di spugne fatteci venire ms Filippo de Nerli pagati a 3 contadini che le recorno (...)

c. 102 sin.

Messer Antonio Corsi nostro zio per conto di cassa

E addi detto [14 agosto] a Stoldo scultore lire 100 (...)

à Domenico Lorenzi scultore lire 106 (...)

E addi detto a maestro Antonio di Gino lire 28 (...)

E adi 26 detto a Luca maestro della musica lire 113 (...)

E adi 28 detto lire 4 per gabella del tritone a muraglie (...)

c. 115 ds.

Maestro Giovanni di contro de avere addi 6 d'ottobre lire 37 sono lire 7 (...) 8 canne di piombo per le gru e lire 22 per la chiave di bronzo per dare l'aqua al tritone lire 1.16 per 4 piastre di piombo per detta chiave (...)

c. 125 sin.

Muraglie a Sesto deon dare per tantj si leva d'altro conto (...)

E adi 6 di dicembre lire 13.4 resi a Domenico dal bucine per una opera per cavare spugne lire 126

E adi 16 detto lire 8 per due some di spugne mandateci (...)

E de dare lire 147 si fan buonj a Domenico di benedetto Lorenzj scultore per 2 gru di macigno alla porta dell'orto di sesto (...)

E adi 15 di gennaio lire 3.13.4 per una canna di rame per mettere nel tritone de l'orto a Sesto

E adi 21 detto lire 3.6.8 per robe per mettere la canna di sopra nel tritone (...)

TAVOLE



1. Cristoforo Stati, *Orfeo*, New York, Metropolitan Museum



2. Orazio Mochi, *Stemma Corsi*,
Firenze, palazzo Corsi



3. Arte Romana (con restauri di Orazio Mochi), *Vasca*, Firenze, Museo degli Argenti, cortile dell'Aiace



4. Arte Romana (con restauri di Orazio Mochi), *Vasca*, particolare, Firenze, Museo degli Argenti, cortile dell'Aiace



5. Giovanni Caccini, *Apollo*, Firenze, Galleria degli Uffizi



6. Giovanni Caccini, *Busto di Giovanni Corsi*, Varsavia, Museo del Castello Reale



7. Giovanni Caccini, *Busto di Giulio Corsi*, Varsavia, Museo del Castello Reale



8. Scultore fiorentino del XVII secolo, *Busto di Bardo Corsi*, Firenze, palazzo Corsi



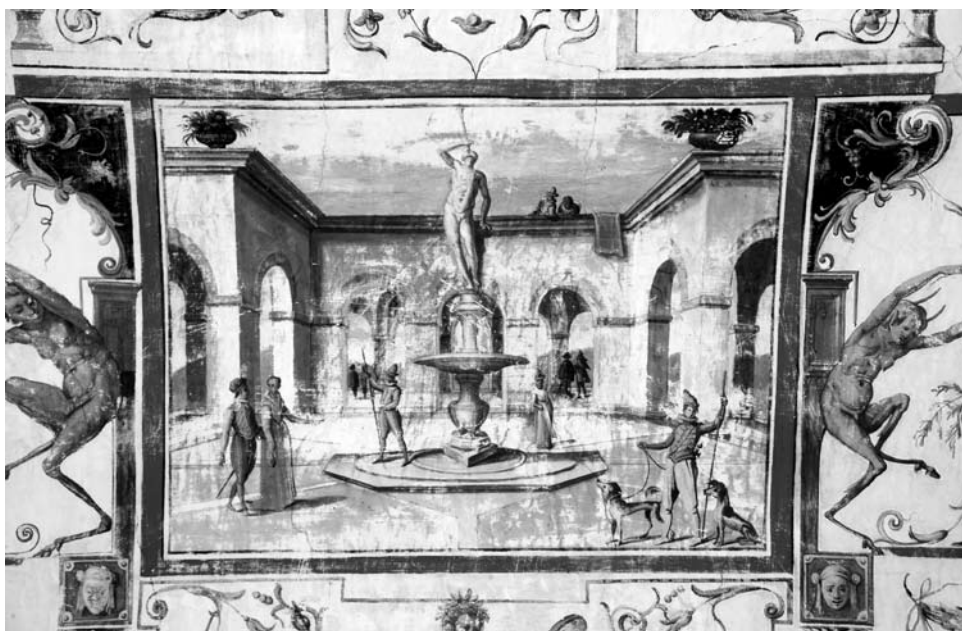
9. Andrea Boscoli, *Trionfo di Bacco*, disegno, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

10. *Villa Guicciardini Corsi Salviati*, Sesto Fiorentino

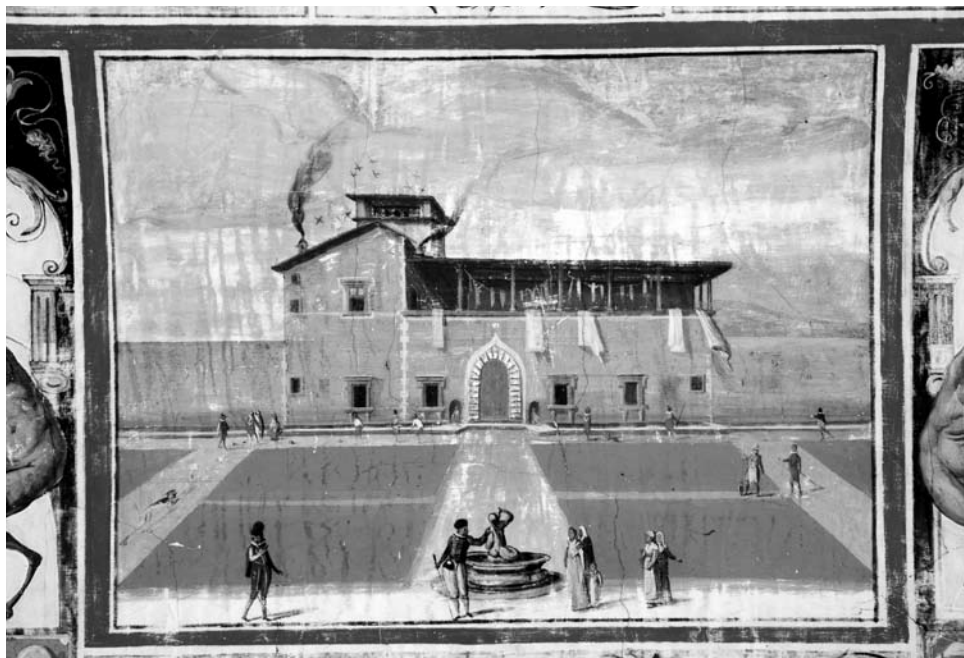
11. Stoldo Lorenzi, *Fontana*, Sesto Fiorentino, cortile della villa Guicciardini Corsi Salviati



12. Tommaso del Verrocchio, *Soffitto dello scrittoio*, Sesto Fiorentino, villa Guicciardini Corsi Salviati



13. Tommaso del Verrocchio, *Soffitto dello scrittoio*, particolare, Sesto Fiorentino, villa Guicciardini Corsi Salviati



14. Tommaso del Verrocchio, *Soffitto dello scrittoio*, particolare, Sesto Fiorentino, villa Guicciardini Corsi Salviati



15. Battista Lorenzi, *Tritone*, Palermo, Museo Archeologico



16. Cerchia di Stoldo Lorenzi, *Misenos* (?), New York, Metropolitan Museum



17. Pietro Bernini, *Satiro a cavallo di una pantera*, Berlino, Staatliche Museum

LE VOCI DEL MUSEO

Collana di Museologia e Museografia
diretta da Cristina De Benedictis e Antonio Paolucci

Elenco delle pubblicazioni

1.
Cecilia Prete
Aperto al pubblico
Comunicazione e servizi educativi nei musei
prima edizione 1998, seconda edizione 2005
2.
Alberto Pasetti
Luce e spazio nel museo d'arte
Architettura e illuminazione
prima edizione 1999
3.
Paola D'Alconzo
L'Anello del re
La tutela del patrimonio storico-artistico
nel Regno di Napoli (1734-1824)
prima edizione 1999
4.
Marco Antonio Michiel
"Notizia d'Opere del Disegno"
con un saggio di Cristina De Benedictis
prima edizione 2000
5.
Gli Uomini Illustri del Loggiato degli Uffizi
Storia e Restauro
a cura di Magnolia Scudieri
prima edizione 2001
6.
Casa Martelli a Firenze
Dal rilievo al museo
a cura di Alessandro Coppellotti
prima edizione 2001
7.
Pellegrino Bonaretti
La Città del Museo
Il progetto del museo fra tradizione
del tipo e idea della città
prima edizione 2002
8.
Viviana Farina
Giovan Carlo Doria
Promotore delle Arti a Genova
nel primo Seicento
prima edizione 2002
9.
Tommaso Casini
Ritratti parlanti
Collezionismo e biografie illustrate
nei secoli XVI e XVII
prima edizione 2004
10.
Maria Cecilia Mazzi
In viaggio con le Muse
Spazi e modelli del museo
prima edizione 2005, seconda edizione 2008, terza edizione 2010
11.
Maria Gabriella Lerario
Il Museo "Luigi Pigorini"
Dalle raccolte etnografiche al mito di nazione
prima edizione 2005
12.
Cristina De Benedictis - Roberta Roani
**Riflessioni sulle "Regole per comprare ordinare
e conservare le pitture" di Giulio Mancini**
prima edizione 2005
13.
Salvatore Napolitano
L'antiquaria settecentesca tra Napoli e Firenze
Felice Mastrilli e Gianstefano Remondini
prima edizione 2005
14.
Federica Chezzi
Verso i nuovi Uffizi
La galleria e la cultura del museo dal Dopoguerra
a oggi
prima edizione 2006
15.
Emanuela Rossi
Passione da Museo
Per una storia del collezionismo etnografico:
il Museo di Antropologia di Vancouver
prima edizione 2006, seconda edizione 2008
16.
Massimiliano Guetta
Dal Museo del Risorgimento al Museo della Pace
Proposta per una museologia storico-militare
prima edizione 2007

17.

Silvia Bottinelli

Un premio dimenticato

Il Premio e la Collezione del Fiorino alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti (1950-1975)

prima edizione 2007

18.

Alessandro Coppellotti

Scritti scelti di architettura e di museografia

a cura di Cristina De Benedictis e Maria Letizia Stocchi

prima edizione 2009

19.

Luca Ciano

Le colonne del tempo

Il "Tempio di Serapide" a Pozzuoli nella storia della geologia, dell'archeologia e dell'arte (1750-1900)

prima edizione 2009

20.

Maria Cecilia Mazzi

Musei anni '50: spazio, forma, funzione

con saggi di Simona Rinaldi e Stefano Marson

prima edizione 2009

21.

Maria Toscano

Gli Archivi del mondo

Antiquaria, storia naturale e collezionismo nel secondo Settecento

prima edizione 2009

22.

Donatella Pegazzano

Committenza e collezionismo nel Cinquecento

La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura

prima edizione 2010

Finito di stampare in Italia nel mese di marzo 2010
da Pacini Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa)
per conto di EDIFIR-Edizioni Firenze